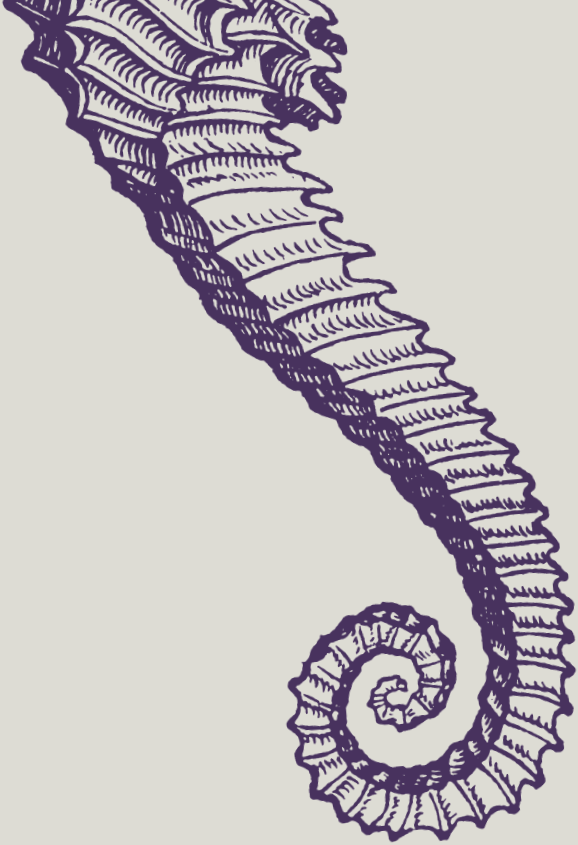

Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Numéro 5 / Printemps 2011 / Prix CHF 15.– / € 10.–

Hétérographe

Revue des homolittératures ou pas :

Pas un ghetto, mais un lieu de réflexion :
Lieu est le mot central de cette démarche :
Un lieu rend visible, permet le partage,
l'échange, fait de la place :
L'écriture est un lieu, une voix, un lien :
La place publique est indispensable pour
que la voix soit entendue :
L'entrecroisement des lignes identitaires
permet d'échapper à l'enfermement :
Militer est une façon d'exister, de nommer,
de faire face au silence :

SOMMAIRE

Numéro 5 / Printemps 2011

Écritures

PAGE 8

DE LA LUDIQUE NATURE / Rómulo Bustos Aguirre

traduit de l'espagnol (Colombie) par Yasmina Tippenhauer

PAGE 10

UN MARIN / Leonid Dobytchine

traduit du russe par Annick Morard

PAGE 16

À R., QUE JE N'ENVOIE PAS / Laurent Herrou

PAGE 24

GAUGE / Alban Lefranc

PAGE 30

HANNAH 18 EUROS / Gilles Sebhan

PAGE 36

JOUER À LA LIMITE DU HORS-JEU / R. J. Robillard

traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvain Thévoz

PAGE 42

DES ÂMES, DES HERBES / Dubravko Pušek

traduit de l'italien par Pierre Lepori

Entretiens

PAGE 44

DENNIS COOPER : LA VÉRITÉ DANS LE BORDEL
par Antoine Bal

PAGE 50

MARCELA IACUB : LOIS DE LA CHAIR
par Pierre Lepori

Images

PAGES 57 À 73
LENI RIEFENSTAHL : MY ETHIOPIA / Diego Sanchez

Réflexions

PAGE 74
CORPORALITÉ SPORTIVE ET NAZISME / Gianni Haver

PAGE 80
GERTRUDE STEIN ET ALICE TOKLAS / Edward Burns
traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Poitry

PAGE 86
« IL VA VENIR, LA MADAME ? » / Fernando Carvajal Sánchez

Lectures

PAGES 94 À 100
RÉTRO / Olivier Bouillère (Fabrice Huggler)
PROVINCETOWN PLAYHOUSE, JUILLET 1919, J'AVAIS 19 ANS / Normand Chaurette (Guy Poitry)
LE DOSSIER 51 / Michel Deville (Pierre Lepori)
OÙ ON VA PAPA ? / Jean-Louis Fournier (Gonzague Bochud)
LA COMÉDIE DE DIEU / João César Monteiro (Elena Jurissevich)
DOMODOSSOLA. LE SUICIDE DE JEAN GENET / Gilles Sebhan (Sylvain Thévoz)
GEMMA BOVERY / Posy Simmonds (Jelena Ristic)

ÉDITORIAL

Pierre Lepori

Au cinquième numéro d'*Hétérographe*, force est de constater que dans les textes d'auteurs connus et inconnus qui affluent vers le comité de rédaction, le thème central, presque obsessionnel, est la sexualité, le sexe sous ses formes parfois crues, disparates, en bordure des solitudes les plus contemporaines ou des aventures les plus hasardeuses : dans cette livraison une poupée gonflable prend la parole (Gilles Sebhan), tandis qu'un père de famille fruste vit son amour télé-fantasmé pour une star du porno (Alban Lefranc). Certes, nous arpentons toujours des chemins moins explicites (comme dans les deux poèmes qui ouvrent et clôturent le cahier de création) et faisons encore entendre les voix de la marge. Mais le sexe est bien là, comme une évidence, dans nos sommaires. Nous ne souhaitons ni une occultation, ni une surdétermination. Loin de nous scandaliser, cela nous interroge : nous imaginons une revue qui s'éloigne des sentiers battus. Mais n'est-ce pas un cliché de retrouver à chaque coin de rue la sexualité ? Est-ce peut-être la présence du mot « homo » (ou pas !) dans le sous-titre qui renvoie encore et toujours à une démarcation sexualisée des genres et des identités héritée du XIX^e^ siècle, et qui finirait par rabattre toujours sur cette catégorie des échappées diverses ? Dans l'entretien qu'elle nous accorde, la juriste Marcela Iacub nous rappelle qu'historiquement les interdictions qui frappent le corps et le désir (comme celle qui menace la pornographie dans le pays le plus « libre » du monde, les États-Unis) travaillent au cœur même de l'articulation entre « ce qu'on peut dire », « ce qu'on peut montrer » et « ce qu'on peut faire ». La bio-politique et les « instances de productions discursives » (Foucault), qui façonnent nos agissements, nos valeurs et nos regrets frappent le plus fort là où le corps s'expose, dans les traversées de la barrière — socialement construite — entre l'intime et le public, entre le tu et le revendiqué.

DE LA LUDIQUE NATURE

Rómulo Bustos Aguirre

Né en 1954 à Santa Catalina de Alejandría, dans les Caraïbes colombiennes, professeur de littérature à l'Université de Carthagène, Rómulo Bustos Aguirre compte parmi les voix marquantes de la nouvelle poésie colombienne. Son abondante production a été réunie en 2004 en un seul volume sous le titre *Oración del impuro*. La nature qui est souvent au centre de son travail — riche en images et réflexions métaphysiques — se présente ici sous un jour implacable.

Parfois, la nature s'imite elle-même :
le dessin de la feuille du schefflera répète celui de la feuille du flamboyant
ou vice versa
Parfois elle imite le talent de l'homme :
derrière un quadrupède quelconque se tapit la métaphore d'une chaise
Parfois elle imite l'Art :
un arbre est la vaine et laborieuse duplication des nervures d'une feuille
dirait Borges et souligne Magritte
Parfois elle additionne :
Le cœur de l'homme est égal au cœur du tigre
la fantasmagorie d'un ange en plus
Parfois elle soustrait :
le charmant garçon d'à côté est un ange, les vaporeuses ailes en moins
Parfois
simplement, perversement, elle joue
comme dans l'inquiétante condition d'une certaine fleur carnivore
qui la nuit ouvre ses pétales pour expulser les restes de mouches
capturées pendant la journée
ou dans l'érotisme raffiné de la mante dont l'avide femelle
dans un acte de sublime générosité éternise le mâle
pendant que celui-ci jouit enfoui dans l'infini plaisir de la copulation

Traduit de l'espagnol (Colombie) par Yasmina Tippenhauer

A veces la naturaleza se copia a sí misma : / el diseño de la hoja de la cheflera repite el de la hoja de la ceiba o viceversa / A veces copia el ingenio del hombre : / detrás de cualquier cuadrúpedo se agazapa la metáfora de una silla / A veces imita el Arte : / un árbol es la vana y laboriosa duplicación de las nervaduras de una hoja / diría Borges y corrobora Magritte / A veces suma : / el corazón del hombre equivale al corazón de un tigre más la fantasmagoría de un ángel / A veces resta : / el hermoso muchacho de la esquina es un ángel menos el ingrávido par de alas / A veces / simple, perversamente, juega / como en la inquietante condición de cierta flor carnívora / que en las noches abre sus pétalos para arrojar los restos de las moscas capturadas durante el día / o en el refinado erotismo de la mantis cuya ávida hembra / en un acto de suprema generosidad eterniza al macho / mientras este goza inmerso en el infinito placer de la cópula

UN MARIN

Leonid Dobytchine

Leonid Dobytchine (1894-1936) n'a publié que quelques brefs récits et nouvelles lorsque, en 1936, l'Union des Écrivains de Leningrad lui reproche le « formalisme » et « l'idéal bourgeois » de son unique roman, *La Ville de N* (*Gorod N*, 1935 ; traduction française : Circé, 1993). Bouleversé par cette accusation qui l'exclut de l'espace littéraire russe, Dobytchine se serait suicidé dans les jours qui suivent. Ce n'est qu'en 1989 que son œuvre, aussi originale que méconnue, sera à nouveau publiée en Russie.

Lechka sauta en bas de son lit. Sa mère était encore au travail.

Comme penchée au-dessus d'un puits, la demi-lune irradiait une faible lumière blanche. Le frêle bouleau aux sombres branches restait immobile. Sur l'herbe, des gouttelettes brillaient. Les poules et leurs poussins déambulaient dans la cour en becquetant.

Vêtue d'une ample robe noire avec des roses bleu clair, Trifonikha descendait l'escalier en balançant son ventre. Elle tenait une clé dans la main, à son bras pendait un sac brodé — avec un tigre.

– Pouah, petit cochon ! s'exclama Trifonikha avec un regard en biais. L'air important, elle partit acheter des petits pains.

– Je me suis lavé, cria Lechka dans son dos.

Mordant dans une livre de pain de gruau, un porteur d'eau moustachu faisait gronder les roues de son chariot. La poussière s'élevait, somnolente, et se posait à nouveau.

– Grand-père, tu me fais faire un tour ? demanda tendrement Lechka, et le porteur d'eau l'autorisa à s'asseoir sur son tonneau.

Tous l'enviaient : des femmes qui portaient, attachés à des palanches, des pots d'argile remplis de lait cuit, une poinçonneuse à lunettes, qui menait sa vache et levait sur elle le licou, et quatre gredins assis sous un monticule à fouiller un sac de linge.

– Ils ont dévalisé un grenier, fit le porteur d'eau en les désignant. Et il déposa Lechka à terre.

Le soleil s'était levé et commençait à chauffer. Il illuminait le pain de gruau dans la buvette de Silebina. Un garçonnet du cinématographe collait des affiches. Il y était écrit : « Séance gratuite », mais Lechka ne savait pas lire.

Dans un jardinet entouré d'une palissade brune, un marin, assis sur un banc sous un cerisier, se dorait au soleil et jouait de la balalaïka :

Transvaal, Transvaal…

Il faisait bon dans le jardinet. La palissade avait engrangé de la chaleur et était tiède, les épaules se réchauffaient à son contact, le trèfle répandait son parfum.

Un marin…

La mère était déjà de retour et se brossait les cheveux devant un éclat de miroir.

On but de l'eau bouillante avec du sucre et du pain. On souffla sous l'effet de la chaleur. La mère interdit de se rendre à la rivière. Elle tira les rideaux et se coucha.

Soudain, de la musique retentit. Tous se précipitèrent.

Des pointes de fanions brillaient. Des tambours tonnaient.

De petits écoliers défilaient dans la forêt avec leurs foulards rouges. Une télègue de kwas roulait avec fracas derrière eux.

En route ! Avec les enfants, avec les chiens, en levant les bras, en dansant, en sautillant :

– À la forêt !

Le marin longeait les jardinets en faisant tourner une filasse. Son col bleu volait au vent, deux fins rubans voltigeaient derrière sa nuque.

Un marin ! La musique s'estompait en s'éloignant et la poussière retombait. Lechka sentit son cœur palpiter. Il courut à la rivière — rejoindre le marin.

Un marin ! On accourut de toute part. Les baigneurs sortirent de l'eau. Ceux qui étaient étendus sur le sable sautèrent sur leurs pieds.

Un marin !

Brun comme un pot d'argile, il plongea, refit surface et se mit à nager.

Il avait sur son bras une ancre bleue, ses muscles se gonflaient — comme le pain torsadé sur l'étal de Silebina.

– C'est moi qui l'ai amené, répétait Lechka avec orgueil.

Il faisait chaud. L'air se striait au-dessus de la rivière.

Des poissons faisaient clapoter la surface de l'eau. Des barques passaient, des femmes aux bandeaux colorés se penchaient par-dessus bord et trempaient leurs doigts dans l'eau.

Les baigneurs luttaient, faisaient des culbutes et marchaient sur les mains.

Et le soleil continuait sa course. Il était derrière, le voilà devant : il est l'heure de déjeuner.

La mère attendait. Les pommes de terre étaient cuites, le pain et la bouteille d'huile — sur la table.

On mangea à satiété. La mère avait fait l'éloge de l'huile. On lécha les cuillères. On sortit sur le perron.

Dans la cour, les voisines étaient assises sur des couvertures qu'elles avaient étendues. Elles berçaient les petits enfants, chantonnaient tout doucement et se cherchaient les poux avec des couteaux de cuisine.

– Installons-nous, nous aussi, proposa joyeusement la mère. Et elle courut chercher une couverture. On était allongé. Lechka avait posé la tête sur les genoux de sa mère. De ses doigts, elle fouillait sa tignasse. Dans le ciel passaient de petits nuages en vestes de marin, des nuages semblables à du pain de gruau et à des tas de linge.

L'envie de dormir venait et passait…

– Les filles, s'exclama la mère en sautant sur ses pieds, si on veut se baigner, alors allons-y. Ou nous serons en retard pour la séance gratuite.

La séance gratuite !

Elles se levèrent d'un bond, se mirent à courir de-ci de-là, nouèrent les fichus autour de leur tête et se hâtèrent de passer le portail. On fit la course en riant, puis le calme revint et on chanta d'une voix triste :

le manteau du pauvre hère se prend dans les racines
les branches se sont emmêlées dans ses cheveux

De longs brins d'herbe dure furent arrachés pour être disposés sous les pieds à la sortie de l'eau. Blanche et amère, la sève coulait et séchait sur les doigts.

On nageait en battant des pieds, on s'accroupissait dans l'eau en poussant des cris. Le soleil se couchait. Les moustiques se mirent à piquer. Les grenouilles à coasser. Le ciel perdit sa couleur. L'herbe se rafraîchit. La poussière reposait tiède dans les ornières et chauffait les pieds. La rue était animée. Tous se hâtaient à la séance gratuite.

Le porteur d'eau passa, jetant des regards de haut en bas, comme de son tonneau, en tortillant ses moustaches.

Secouant son bras comme si elle tenait une corde, la vieille poinçonneuse pressait le pas, et les quatre gredins qui avaient dévalisé un grenier couraient gaiement.

Il y avait du boucan. On faisait la queue devant les glaciers. Les écales de graines de tournesol bruissaient sous les pas. Dans le parc, les réverbères étaient allumés, on entendait de la musique, la fontaine jaillissait. La mère disparut. On ne laissait pas entrer les petits dans le cinématographe. Lechka éclata en sanglots.

Il commençait à faire nuit. La musique tournoyait au niveau du sol, accrochée par la rosée. Silebina était assise sur le perron, toute silencieuse, pensive, sans agiter son essuie-main, sans crier. Dans le jardinet, dans le noir, le marin jouait tout doucement de la balalaïka :

Transvaal, Transvaal.

Lui non plus, comme Lechka, n'était pas à la séance gratuite — tendre ami…

Tout en soupirant, Trifonikha arpentait la cour, elle mâchouillait en admirant une petite étoile. De son sac décoré d'un tigre, elle sortit un gâteau qu'elle tendit à Lechka.

Assis sur une marche, il se mit à manger, à deux mains fourrant du gâteau dans sa bouche : celui-ci était sucré, ses mains salées par la saleté et amères de cette herbe qu'il avait arrachée, lorsqu'il marchait vers la plage avec sa mère.

Traduit du russe par Annick Morard.

À R., QUE JE N'ENVOIE PAS

Laurent Herrou

Auteur niçois né en 1967, Laurent Herrou publie son premier roman, *Laura*, en 2000 dans la mythique collection « Le Rayon Gay » des Éditions Ballant, créée par Guillaume Dustan ; viennent ensuite *Femme qui marche* (H et O, 2003) et plusieurs livres en format électronique (*Je suis un écrivain*, *Cocktail*, …). Dans une prose tendre et cruelle, il nous livre le récit par courriels d'une séparation amoureuse.

16 juin

à R., que je n'envoie pas :

« peut-être est-ce de te savoir chez eux
peut-être est-ce autre chose, une fin de journée chargée
peut-être ta voix dans le téléphone et savoir que l'on ne se voit que demain soir
peut-être aussi me demander si c'est possible, si j'ai le droit — comme tu l'as et j'aime que tu l'aies
me demander non pas ce que tu diras, ou peut-être que c'est aussi con que ça : te tester
peut-être que c'est parce que je n'ai pas dit, pendant des années, et que j'ai besoin de dire aujourd'hui, tout, de partager, d'être touché et compris — et c'est le cas jusqu'à présent
peut-être est-ce parce que je suis seul et que je ne suis pas très bien — parce que je n'en ai pas l'habitude, pas comme ça
peut-être aussi parce que j'ai peur du moment où tu me diras que tu en as marre, qu'on arrête
j'ai quitté le boulot, je suis rentré à l'appartement, j'ai déposé mes affaires et je suis retourné au bar que tu n'aimes pas
j'ai bu un verre, un deuxième, j'ai eu des propositions très directes, il y avait un couple qui me plaisait
ils étaient tous les deux actifs, j'ai pensé à toi et moi entre leurs bras, j'ai pensé que l'on n'avait pas les mêmes goûts, qu'ils ne te plairaient pas
j'ai pris leur numéro de téléphone, je n'ai pas donné le mien
je n'avais pas envie de jouir ou d'être pris, je me disais que je serais avec toi demain et que c'était de ta queue que j'avais envie — en moi comme j'ai d'autres envies »

18 juillet

« je t'avais dit que j'écrirais plus tard, ce soir
j'ai commencé, j'ai effacé, et puis je m'y suis remis
parce que je pense à toi
parce que j'y pense, comme tu dis
tu es bête des fois
tu fais du mal sans t'en rendre compte, et puis tu dis après que
c'était pour rire et que si on peut plus plaisanter hé ho
on peut plaisanter
moi je prends mal, ça dure une minute ou deux, après je me
raisonne, après je pense à tes six mails d'affilée et à ton grognement
parce que je n'en écrivais pas un autre, après je pense à l'échange
de sms qui s'est conclu sur : je t'appellerai si j'y pense…
tu es loin, tu t'ennuies, tu es sensible, tu joues les gros durs sans
cœur, mais il est plus gros que toi et moi réunis, ce cœur que tu ne
veux pas dire
tout ça, du coup, je n'ai pas le droit de te le dire et je vais
l'enregistrer et le copier dans mon journal
à toi je vais écrire quelques mots sages qui ne diront pas que j'ai été
à la fois heureux et malheureux de te lire plus tôt
je t'aime un petit peu, R.
je n'ai pas le droit de le dire »

24 juillet

« le soir où tu rentres
où tu vas rentrer chez toi, seul
où je ne serai pas là — parce que tu ne me l'as pas demandé
parce que je n'ai aucun droit sur ça : être là à ton retour
sinon : être à l'aéroport et te poser ce problème de choisir, tu rentres

avec moi ou tu rentres avec eux ?
ce que je ne ferais pas
ce que pour rien au monde, je ne voudrais faire
tu leur as demandé de venir te chercher, ils ont une voiture, c'est pratique
sans doute que si j'avais eu une voiture, c'est à moi que tu l'aurais demandé
pour moi c'est évident
ce n'est pas grave
tu rentres, tu rentres chez toi, tu dors seul, je ne suis pas là
eux, ils trouvent ça bien
tu trouves ça bien
je ne trouve pas ça bien mais je l'écrase
et je te l'écris
je te l'écris tellement fort
là, pour ça, je pourrais te dire : c'est fini
parce que ça n'existe pas
parce que tu rentres, tu reviens, tu dors seul, et on se verra dans la semaine
comme n'importe qui
c'est inhumain
c'est de la jalousie
c'est injuste aussi, de te faire payer à toi ta propre incompétence et la façon dont les autres l'utilisent — contre toi mais quand le verras-tu ?

je t'ai aimé, très vite
et dès que je serai dans tes bras, ça va revenir
là, c'est parti
tu es loin, et je suis seul
je ne te fais pas de mal, je ne t'envoie pas ces mots, mais d'autres auxquels je réfléchis, en même temps que je tape ceux-ci
pardonne-moi

pardonne-leur ou continue de les aimer, eux
oublie-moi
continue de faire ce que tu fais, sois bien
ou : viens me chercher là où je suis »

28 juillet

à R., j'hésite mais je n'envoie pas :

« peut-être que j'ai tort d'essayer de tout avoir et que je finirai par tout perdre
mais je tiens bon
je ne suis facile avec personne mais je vaux le coup
toi aussi
eux aussi
d'autres sûrement
passe un bon week-end »

24 août

« j'ai pensé à toi pendant le repas, je ne t'avais pas entendu ni lu de la journée et c'était un manque
j'ai pensé que ça avait été le cas avec l'homme qui partageait ma vie pendant des années, et qu'étrangement je me rendais compte que c'était toi — tes mots, ta voix — qui me manquais aujourd'hui
je n'en tire pas de conclusion définitive, ni radicale
je sais juste que j'aime un certain nombre de choses et que tu fais le lien entre ces choses
j'ai changé en venant à paris
ou en venant chez toi

je change encore
je ne t'envoie pas ces mots, ils ne regardent que moi
mais c'est bon de te les écrire
tu recevras une version simplifiée de ce mail qui dira seulement que tu me manques
je peux dire que je t'aime à présent puisque tu ne liras pas ces mots
je t'aime, R.
c'est arrivé sans que je le veuille
ça partira de la même façon »

27 août

à R., que je n'envoie pas :

« je ne sais pas si tu oscilles entre pluie et soleil
ou si tu t'es allongé, pour oublier ce temps que tu ne veux pas voir
moi j'oscille entre pensées sombres et abandon total
allongé sur mon lit, le regard vers ce temps que je peux regarder de la fenêtre, ses moindres changements, ses effets sur moi
le soleil, brusquement en morsure
la fraîcheur du vent
la pluie, et je pousse la fenêtre, et plus tôt, j'étais dessous juste au moment où les gouttes, énormes, s'écrasaient

j'allais écrire : je voudrais que tu sois là, mais est-ce vrai ?
je voudrais quelque chose qui s'éloigne de nous à chaque minute passée ensemble, à chaque fois que je te parle, que je te dis quelque chose
je voudrais que tu aies sur moi ce premier regard — mais il n'existe plus
et dans ce premier regard : je n'existais pas encore

je n'étais rien, un fantasme
j'ai résisté, tu te souviens, tu as voulu que je parle et je t'ai parlé :
il n'y a rien à regretter
j'avais des choses à dire et tu as servi à ça
il y aurait quelque chose à regretter si tu perdais quelque chose,
mais tu ne perds rien
parce que tu ne veux rien, véritablement
sinon que les choses restent immuables, qu'elles ne changent jamais
en cela, tu ressembles à l'homme qui partageait ma vie
moi je me transforme chaque jour, je change, je m'adapte, je me
modèle, je cherche, je suis (rappelle-toi, ça nous fera toujours rire)
poreux
je laisse les gens passer à travers moi et je deviens ce qu'ils veulent
— pour un temps, plus ou moins long
avec toi, ça a été si vite

parfois je me dis que l'erreur, ça a été de revenir
j'aurais dû, après avoir pleuré, après que les mots se sont tellement
étranglés dans ma gorge que je ne pouvais plus parler, que j'ai dû
quitter le travail, plié en deux, m'enfermer, dormir, t'oublier
m'assommer, me faire plus de mal encore
j'aurais dû trancher le premier

t'aimer, R., pourquoi ?
pour me rendre compte que je n'aime plus les autres
pour me rendre compte enfin de tous mes mensonges
oui
voilà ton rôle, R.
t'aimer pour passer à autre chose »

GAUGE

Alban Lefranc

Traducteur, fondateur de la revue franco-allemande *La mer gelée*, Alban Lefranc (1975) est fasciné par le terrorisme allemand, mis en scène dans ses romans (*Des foules des bouches des armes*, Léo Scheer, 2006), où nous croisons les destins chahutés de R.W. Fassbinder (*Attaques sur le chemin, le soir, dans la neige*, Le Quartanier, 2005) ou de la chanteuse Nico (*Vous n'étiez pas là*, Verticales, 2009). Cet extrait d'un roman inédit nous mène sur les chemins d'une campagne grise, où le reflet télé d'une star du porno suscite des passions immodérées.

Le père suit Gauge depuis plusieurs années, il la connaît par cœur. Gauge a de petites chaussettes blanches, des souliers noirs vernis, un grand front d'étonnement, une bouche rouge qui luit, de longs sourcils arqués, un chemisier blanc noué qui découvre son cou son ventre, une jupe courte à motifs écossais, Gauge resplendit tous les jours. Gauge agenouillée minuscule au milieu de ses hommes. Gauge l'unique le véritable amour du père.

Le père déteste Nina Roberts, ses allures de vamp, ses énormes seins désastreux, sa familiarité. Pauvre âme de secrétaire, atroce voix rauque de maton, Nina Roberts n'a jamais empêché personne de mourir.

Les cheveux blonds cendrés de Gauge descendent sur ses joues, sa bouche, Gauge a les yeux verts. Le père suit Gauge depuis plusieurs années. Il a vu tous les films de Gauge. Le père connaît Gauge par cœur. Il sort avec Gauge depuis plusieurs années. Assis devant l'écran de la télévision, les cuisses nues légèrement écartées, les plis du pantalon entravant ses chevilles, les mains à plat les pouces frôlant ses couilles, concentré, il regarde Gauge depuis plusieurs années. Les trois hommes autour de Gauge parlent anglais. Le père ne voit pas leur visage, le père les méprise. Les trois hommes éclatent de rire, Gauge rit avec eux, faible et franche, depuis trois ans toujours la même, incomparable. Le père jamais, pas le plus petit rictus sur le visage du père. Le père a commencé à se branler à grand renfort de lenteur, à grand renfort de raideur. Le père s'applique à ne pas jouir avant la fin de la scène qui dure près de vingt bonnes minutes. Il entre dans de fameuses colères quand il décharge avant les trois crétins de l'écran. Il connaît Gauge par cœur.

Gauge prend l'une après l'autre les queues des trois hommes dans sa main, sa bouche, le fond de sa gorge tout au fond, puis deux ensemble dans sa bouche démesurée. Les hommes parlent anglais, le père ne voit pas leur visage, il suit Gauge depuis plusieurs années, il a vu tous ses films, ils s'aiment passionnément

tous les deux, Gauge et lui, depuis plusieurs années. Gauge alterne maintenant très rapidement le suçage des queues, aucune logique ne semble présider à la saisie des queues, aucune préséance, Gauge est concentrée.

Le père déteste Clara Morgane, son corps lisse, ses prêches sur le port du préservatif et la paix des ménages, le sourire indéracinable qui poinçonne son visage. Le père ne lui adresse plus la parole depuis longtemps.

Gauge émet un bref sifflement exténué quand elle recrache un des membres, prend une brève inspiration avant d'en avaler un nouveau. À force de visionner tous les films de Gauge depuis des années, le père a fini par s'apercevoir que Gauge était très menue. Gauge porte des chaussettes blanches, des souliers noirs vernis, une jupe courte à motifs écossais. Des couettes achèvent parfois de transformer Gauge en écolière modèle. Il suit Gauge depuis plusieurs années. Beaucoup de masturbateurs distraits ignorent que Gauge est minuscule, qu'on la bousculerait sans la voir tant elle est fragile. Troublant d'abord, ce contraste entre l'aspect enfantin de Gauge et les queues énormes qui la traversent devient vite émouvant, puis la raison principale enfin de l'attirance qu'on éprouve pour elle.

Katsumi a plus d'allure déjà, de l'humour, un vrai sourire, sait rester à sa place. Les petits seins de Katsumi étaient un gage de vérité mais elle s'en est fait refaire des plus gros, mais elle le snobe maintenant, mais son regard passe à travers le père pour atteindre un autre spectateur derrière lui (son fils ?). Dans *Le bal des infirmières*, Katsumi se fout ouvertement de sa gueule. *Eh le père!* qu'elle crie, *espèce de père! Je vais appeler les flics!*

Le père est fébrile depuis qu'il essaye d'arrêter de fumer, on a déplacé Gauge dans une autre pièce, le père rate toujours ce moment, le père finit toujours par se déconcentrer à ce moment précis, ils ont dû couper le transport de Gauge au montage, la voici sur un matelas, la pièce est plus claire, les hommes ahanent elle

sourit, elle sourit comme si elle était heureuse, la mort viendra avec les yeux de Gauge qui fait semblant de jouir.

Le pastis rend le père joyeux. Il invite le voisin à trinquer. Il lui montre ses collections. Le voisin s'intéresse. S'intéresse vraiment, pas par politesse, le père sent ces choses. Le voisin admire la collection de films. Deux cent soixante-dix-neuf précise le père. Pour le mettre à l'aise, par pure politesse, le père demande son avis au voisin, sur Gauge, ce qu'il devrait faire : sa femme, les enfants, sa réputation, Gauge, comment faire. Le voisin n'a pas trop d'avis. Pas du genre à se mouiller le voisin, mais brave type au fond.

Depuis deux ans le père ne jouit plus que pour Gauge. Les autres, les Nina Roberts, les Katsumi, les Clara Morgane, c'est fini, plus une goutte, jamais, il a offert leurs films aux enfants à Noël. Les films de Gauge sont le fond de son cœur. Gauge, Gauge uniquement, son talisman, son lieu et sa formule.

Il protège Gauge de tous les masturbateurs distraits. Il pourrait tuer les voyous qui regardent Gauge effrontément, d'une seule main, comme ça. Ils sortent ensemble, ils rencontrent des gens. Gauge apprécie sa discrétion, ses attentions, ses modesties. Il emmène Gauge en taxi dans la galerie commerciale de Carrefour le samedi après-midi, il protège Gauge des jeunes encapuchonnés qui manqueraient de la renverser sans la voir. Est-ce qu'on est obligés d'y aller justement le samedi après-midi, au moment de l'exhibition de toutes les portées des familles, demande Gauge. Mais avec ton emploi du temps, répond le père, tes films, tes rendez-vous, ta carrière américaine. C'est vrai, admet Gauge. Mais Gauge au fond sait qu'il tient absolument à montrer aux voisins le corps de Gauge, son torrent d'enfance, son cul incomparable. Gauge comprend. Tu lui parles quelle langue à ta copine, demande Raymond qui les voit s'approcher sur le seuil de la boucherie. Français qu'elle parle con, rétorque le père sans se démonter, et mieux que toi. Ils avancent ainsi, Gauge au bras du père, sous les yeux transis de tous les jaloux,

ils ralentissent devant les vitrines les plus chères, ils se penchent sur les nouvelles marques, ils commentent les prix très fort. Voici qu'ils rejoignent les bouteilles hors de prix à l'autre bout du supermarché, qu'il a envie de la prendre au milieu de la profusion des liquides, envie d'un jaillissement de tessons vengeurs qui pourfendraient les sceptiques, de vagues de vin sanglant qui noieraient les mères et les fils.

La fête commence vendredi soir, son fils a la permission de quitter l'appartement, son fils déniche près de la gare une nouvelle épicerie qui fait crédit. Son fils ramène cahin-caha un pack de vingt bouteilles, dix litres, que le père vide jusqu'au samedi matin. Le père se confie quand il boit. Le père boit pour mieux parler. Le père parle de Gauge à son fils, le père lui explique que ça ne peut pas continuer, comme ça, cette tristesse, ce ratage, la famille. Il faut qu'il comprenne, son fils, maintenant qu'il est au lycée, ce n'est plus un bébé. Est-ce que son fils lui dit d'aller se faire foutre ? Est-ce que le père a bien entendu ? Est-ce que son fils lui dit qu'il peut se carrer une bouteille dans le cul plutôt que de l'emmerder avec ses conneries de clodo ? Son fils en serait capable, on peut s'attendre au pire avec son fils. Dans le doute, le père essaie de lui allonger une gifle. Le père lance une bouteille, vaguement. Son fils esquive. Tu pues le père, dit son fils au père. Le père n'est plus ce qu'il était, sait que ça finira mal, espère pouvoir garder Gauge.

Après avoir parlé avec Gauge, le père se sent plus calme, un peu de baume coule sur ses nerfs, il sourit à Gauge, il le lui dit, pour le baume, et elle lui sourit en retour, sans jamais le quitter des yeux, pendant qu'elle essuie le sperme que les hommes viennent de décharger dans sa bouche avec des grognements de triomphe.

Le père fait visiter à Gauge son petit appartement familial dans l'affreuse petite ville réelle. Gauge comprend d'emblée, acquiesce, sourit, pardonne. Elle le conseille pour les achats de Noël,

pour les anniversaires, elle sait ce que veulent les ados d'aujourd'hui, leurs lubies. Il lui montre les chambres, le salon, ses collections, les consoles de jeu. Gauge refuse qu'il abandonne sa femme, qu'il la jette dans le désespoir, Gauge est sensible, et ses enfants, est-ce qu'il pense à ses enfants ? Gauge préfère se sacrifier, continuer seule sa carrière à Los Angeles, attendre que les enfants du père commencent leurs études. Ils partiront alors, Gauge et le père, loin d'ici.

HANNAH 18 EUROS

Gilles Sebhan

À quoi rêve-t-elle, la poupée gonflable économique Hannah, lorsqu'elle débarque dans un appartement anonyme pour meubler la sexualité d'un bel homme français ? Dans ses romans (*Presque gentil*, 2005 ; *Fête des pères*, 2009) — publiés chez Denoël et Gallimard à partir de 2003 — le Parisien Gilles Sebhan a arpenté les chemins de la sexualité, entre violence et ambiguïté, pour ensuite s'attaquer aux figures tutélaires des écrivains maudits Tony Duvert et Jean Genet (*Domodossola. Le suicide de Jean Genet*, 2010 ; voir notre cahier « Lectures »).

1.

Elle était l'objet. L'objet s'appelait Hannah. Elle avait été manufacturée des mois plus tôt dans une usine de l'ex-bloc soviétique, à présent pulvérisé. Elle avait sans doute été conçue, mais pas par amour, on ne peut pas l'imaginer, ou alors comme une machine par un savant fou. Un obsédé ? Un technicien ? Quelqu'un l'avait dessinée, aussi imparfaite fût-elle, car Hannah l'était. En un sens. Terriblement imparfaite. Elle avait été sommairement tracée, mais cela avait pris quand même des jours entiers de projets, de croquis, de tests sur la résistance des matériaux. Une véritable création. Elle était imparfaite, bien sûr bien sûr. Comme toute femme. Seul Dieu est parfait. Et un mari au portefeuille garni. Elle était donc imparfaite par définition. D'un autre côté, il n'y avait pas mieux.

Elle avait été importée par camion. Elle avait traversé des forêts vert sombre, elle avait subi la chaleur des autoroutes et avait peut-être supporté l'assaut d'un chauffeur en manque ou la fougue de douaniers zélés. Elle avait vu autour d'elle des cartons lacérés comme autant de meurtres. Elle avait hurlé dans son emballage de contrebande pour qu'on la laisse sortir et respirer un peu sur une aire de repos. Mais non. Elle avait simplement dû être ballottée par les cahots de la route à l'asphalte éventré, passant des zones qui fumaient encore d'un combat de guerre civile. Paysages disparus. Elle avait si peu de mémoire et plus rien dans le regard.

Elle aurait pu se retrouver n'importe où dans le monde. Ou presque. Car il y a des pays où sa simple présence, pourtant silencieuse, aurait déchaîné un séisme de haine. On l'aurait exposée à la vindicte populaire. Elle aurait été pendue, elle aurait constitué un scandale, son visage pourtant sommaire aurait été soumis à la censure. Finalement tout ce bruit aurait conduit à sa lapidation son éventration son embrasement criminel. Sa peau aurait été noyée

dans l'essence. Hannah flambée comme une omelette norvégienne. À peu près partout, la loi exige qu'on la tienne éloignée des garçons mineurs qui pourtant sont infiniment moins chastes que la pauvre Hannah. Moins chastes et plus sales. De vrais petits animaux. Qui se vautreraient bien sur Hannah.

2.

Hannah est arrivée en France à la fin du mois d'août. Elle a attendu dans un hangar pendant des semaines avant d'être acheminée dans cette ville, ce magasin, ce rayonnage où elle devait stagner avec ses consœurs, dans l'espoir que quelqu'un veuille bien en faire l'acquisition ferme et définitive. Et que sa vraie vie commence. Une vie d'Hannah. On en était aux premières neiges. Rien ne venait. Ses charmes avaient été vantés dans des prospectus qui traînaient dans toute la ville, au fond des poches, sous des lits d'adolescents, dans des poubelles pas encore vidées, dans la boue que formait la neige en fondant sur le bas-côté des routes. On parlait de ses trois trous d'amour. Quelqu'un avait imaginé une phrase-clé qui disait : ses mains sont de forme réelle et ses ongles de pieds sont vernis.

En général, bien que plus chères, V. et K. avaient beaucoup plus de succès. Elles étaient déjà « parties » une bonne quinzaine de fois chacune depuis le début de l'année. Véra 33 euros, la voluptueuse brune nouvelle génération offrait, sur le même prospectus, un visage au dessin renouvelé et ses vêtements sexy étaient imprimés au moyen de couleurs de grande qualité. Elle possédait des nichons fantastiquement durs et une chatte d'une douceur merveilleuse. Katia 106 euros nous faisait encore grimper un cran au-dessus dans l'échelle du plaisir. Il était prévu qu'elle batte les cils de ses yeux bleus au rythme de vos assauts. Quel luxe.

L'homme avait hésité un moment. L'homme avait le prospectus dans la poche. Il avait de la neige fondue et boueuse sous les chaussures. L'homme tournait autour d'Hannah. Hannah ne bougeait

pas. L'homme s'immobilisa. Elle n'eut pas la moindre réaction et pour cause. Contrairement à l'habitude, ce n'était pas un client entre deux âges ou même franchement vieux, il ne portait pas un imperméable couleur mastic, il ne perdait pas des cheveux très fins sur le devant du crâne. Il n'avait rien du prototype du mari idéal ni même du représentant ni même du petit commerçant qui se seraient tous portés acquéreur de V., voire de K. L'homme était jeune, hélas. L'homme était beau, hélas. L'homme était fasciné par son désir pour Hannah. Hélas. Hélas. Hélas. Hannah voyait venir le désastre. Elle n'aurait pu tomber sur pire prétendant. Il hésitait, victime d'un débat intérieur, triturant un billet de 20 euros en essayant de renoncer à son projet. Mais. Ils étaient destinés l'un à l'autre. Lui, le plus pauvre. Elle, la moins chère. Le compte était vite fait. L'homme se présenta à la caisse et se félicita lui-même comme un jeune marié.

3.

Ce qui est bien, c'est qu'elle est vierge. Son cachet en plastique fait foi. Durant le trajet qui le ramenait chez lui, il avait pris soin de ne croiser aucune connaissance. Une fois seul dans l'escalier de son immeuble, il ouvrit le sac, contempla la photo censée représenter Hannah et lui fit un clin d'œil. À l'intérieur de son appartement, il se força d'abord à faire un peu d'ordre, puis ouvrit le carton et libéra Hannah. Son mode d'emploi tomba à terre. Il le ramassa et le remisa dans une boîte où se trouvaient tous les impayés des trois derniers mois. Avec sa belle bouche, il gonfla Hannah qui prit corps. Il était assis sur une chaise, à demi nu et très concentré. Hannah se laissait faire. Il décacheta son sexe en ôtant la languette protectrice. Il ressentit une certaine émotion. Il prononça un mot qui le rendit ivre pendant quelques secondes. Il prit Hannah dans ses bras et s'allongea avec elle sur le canapé-lit. Il s'en servit.

Ce qui est bien, c'est qu'elle ne change pas. Le lendemain, il la retrouva identique à elle-même. Le surlendemain aussi. Il s'habituait.

Douce habitude. Il se disait : ce qui est bien, c'est qu'elle ne bouge pas. Il ne lui arrive jamais d'être absente, encore moins d'être en retard. En retard serait le plus insupportable. Il la frapperait pour lui apprendre les bonnes manières. Mais l'occasion ne se présentait pas. De toute façon, si on la tue, Hannah ne meurt pas. Ce qui est bien aussi. Et pratique. Hannah est une femme parfaite. Et imparfaite. L'homme sait tout cela comme si tout cela se trouvait inscrit sur le mode d'emploi d'Hannah. Peut-on faire un enfant avec Hannah. Hannah a-t-elle faim, a-t-elle froid. Réponse : non non non. Hannah est avant tout ECONOMIQUE. Elle a été payée une bonne fois pour toutes.

Idylle. La nouvelle vie d'Hannah. Elle n'a pas une conversation passionnante et ne possède ni maison de maître, ni voiture de sport, ni assurance-vie. D'un autre côté, elle ne contrarie personne. Si elle pouvait être un peu plus contrariante d'ailleurs, personne ne s'en plaindrait. Hannah n'a jamais froid. Hannah ne ment pas. L'homme n'a pas besoin de regarder Hannah pour savoir qu'elle est là. Hannah ne quittera pas le domicile conjugal. Et pour cause. Mais Hannah ne rapporte rien non plus. Elle ne se charge ni des courses ni du ménage et ne paie pas le loyer. Elle ne se penche pas pour passer l'aspirateur. Elle ne se mouille pas les lèvres avant de sourire. Elle ne réclame pas un mot gentil ni une faveur. Elle ne met pas la musique trop fort. Elle ne sent rien. Elle ne dit rien. Elle n'émet aucun son, par aucun de ses trois trous d'amour. Et quand on la pénètre, elle se contente de grincer un peu sèchement comme un ballon de plage prêt à exploser.

4.

Hannah a une place dans le placard. Elle n'est pas présentable. Impossible de lui faire tenir le rôle d'épouse pour l'apéritif. Hannah attend sagement que les invités, des hommes en tous points semblables à son acquéreur, soient repartis. Hannah se sent lasse.

Elle pense à son pays. Elle serait nostalgique, mais elle n'est pas équipée pour pleurer. Elle finit quand même par dégager un fumet faisandé. Elle sent l'odeur de l'homme qui n'a jamais pensé à la laver. Un jour, il lui a même dit : tu pues et l'a balancée contre le mur. Elle a rebondi mollement comme si les reproches lui étaient indifférents. Hannah semble attendre quelque chose. Hannah semble savoir que cette chose qu'elle attend ne viendra pas.

C'est un samedi soir. Depuis son placard, Hannah contemple la scène. Une femme est assise sur le canapé-lit. Là où se trouve Hannah dans les grandes occasions, quatre fois par mois. Hannah ne sert qu'en urgence, Hannah ne sert qu'une fois à la fois et pour si peu de temps. C'est oubliable. La durée de vie du souvenir d'Hannah n'excède pas la seconde. Elle voit la femme. Elle voit son acquéreur sur la femme. Cette femme fait du bruit. Cette femme fait tout ce qu'Hannah ne fait pas.

Hannah s'ennuie. Hannah bâille. Elle est dans sa nouvelle vie depuis un an déjà. L'appartement a changé d'apparence. L'homme aussi. Il ne la sort plus que pour nettoyer la poussière accumulée dans le placard. Il ne lui dit pas un mot. Il ne la regarde même pas. Elle se sent flasque et découragée. Hannah est tellement légère qu'elle ne peut pas se jeter par la fenêtre. Même l'air, elle le doit à son propriétaire qui le lui refuse de plus en plus souvent. Parfois encore, l'homme la regarde d'un air fatigué avant de peser sur elle, de se perdre en elle, de la faire exister trois minutes. Mais ensuite, ce sera de nouveau le placard. Hannah ne sert que si l'on en use. Hannah ne s'use que si l'on est sincère. Hannah n'a pas d'oreilles. Le dessin en a été oublié. C'est sans doute qu'elle n'a pas besoin d'entendre les mots d'amour qui ne lui seront pas adressés.

Une version longue de cette nouvelle de Gilles Sebhan est à lire sur notre site internet : www.heterographe.com.

JOUER À LA LIMITE DU HORS-JEU

R. J. Robillard

Nord-américain vivant à Genève, Raymond Joseph Robillard aime jouer de ses diverses identités, publiant sous différents pseudonymes : dans ce court récit, il nous place sur la ligne tendue entre séduction, exhibitionnisme, échec et interdit. Les rapports entre les corps sont emplis de tendresse, de désir et d'indifférence, dans le banal décor d'une piscine publique.

Au YMCA de Hartford, Connecticut.

C'était une soirée particulièrement calme et le YMCA était complètement vide. Quand enfin il quitta le sauna pour aller à la piscine, il était vingt heures passées. Cela lui laissait presque une heure pour nager — s'il arrivait à tenir autant.

La soirée précédente, il avait commencé à nager pratiquement à la même heure, luttant pour faire au moins ses 1800 yards nécessaires afin de réaliser un mile, espérant même en faire plus. À neuf heures moins dix, seul dans la piscine, il n'était qu'à 1600 yards, et pour se donner la motivation d'en faire plus, il s'était arrêté dans la ligne à mi-chemin, devant la chaise du maître nageur et lui avait demandé s'il pouvait nager nu, juste un instant. Pour le gardien, convaincu, c'était totalement inacceptable. Il se rappelait qu'une fois, il avait laissé un homme nager avec un string ; un homme et une femme étaient venus peu après, avaient vu les fesses dénudées de l'homme et, offensés, s'étaient plaints au directeur ; le gardien avait été sévèrement réprimandé, averti qu'il perdrait son travail si une telle chose devait se reproduire. Mais ce soir, il y avait un autre gardien, grand, élégant, bien qu'un peu lent. À neuf heures moins dix, il avait nagé seulement 1500 yards et voulait se restimuler. (Le soir d'avant, après l'échange avec le gardien, il avait réalisé 200 yards de plus et, son mile effectué, était parti).

De nouveau, il s'arrêta face à la chaise du gardien et renouvela sa demande : « Est-ce O.K. si je nage quelques longueurs nu ? » « Eh bien, il n'y a personne alentour », répondit l'autre lentement, avec lassitude, regardant dans l'étendue du grand hall. Il répéta : « il n'y a personne alentour », ajoutant : « mais vous n'êtes pas censé le faire ». Cela ne lui prit que quelques secondes pour accrocher à ses pouces la bande de son maillot de bain et le dérouler sur ses

jambes. Plié en deux dans l'eau comme s'il allait commencer à plonger, il retira le vêtement de ses pieds et, ramenant sa tête à la surface, raidissant son corps, il claqua le maillot mouillé sur le bord de la piscine aux pieds du gardien. « Vous allez entrer dedans et me rejoindre ? » demanda-t-il. La réponse tomba d'une même voix lasse : « Non ».

Il nagea ainsi, nu, l'eau caressant l'entier de son corps pendant qu'il arpentait la piscine en longueur, aller et retour. Il pensait avoir
le temps pour faire 500 yards de plus, ce qui lui en aurait donné presque 2000. Aussi fatigué qu'il fût, il se décida à le faire, nu, pendant qu'il en avait la possibilité. Après la dernière longueur, il revint le long de la ligne s'arrêtant devant la chaise du gardien. Celui-ci était en train de mettre un pull à col roulé alors qu'il se préparait à fermer et partir. Il portait une paire de bermudas bleus, et alors que le nageur se hissait au bord du bassin, il retira son short pour laisser apparaître un maillot de bain. Pourtant, au lieu de le retirer, il prit une paire de jeans, qu'il passa.

« C'était bon, merci beaucoup. »

« Vous n'êtes pas censé le faire », répéta l'autre, saisissant ses chaussettes et baskets. « Je sais. C'est la raison pour laquelle j'apprécie que vous m'ayez laissé le faire. »

Pas de réponse. Il refusait obstinément de regarder le nageur. « Je peux faire quelque chose pour vous remercier ? » Encore une réponse sèche : « non ».

Toujours dégoulinant, maillot de bain à la main, il alla au bout de la piscine, s'approcha de la sortie pour prendre sa serviette et mettre ses lunettes, puis revint sur ses pas. Comme le gardien attachait ses baskets, il le regarda longuement.

« Vous allez travailler demain soir ?»

« Non. »

« Encore merci. »

Son corps nu brillant d'humidité, il s'en alla en direction de la salle de douche, fit une pause, regarda en arrière. Le gardien se penchait sur le sol devant sa chaise, le nettoyant lentement avec une serviette de bain YMCA. De loin, sous la réverbération des lampes hautes, il pouvait voir des flaques gluantes disséminées sur le carrelage, lesquelles devaient être frottées plusieurs fois afin que la serviette les absorbe.

La salle de douches était vide, et la salle de repos où se trouvait le sauna, aussi. Le sauna et le vestiaire étaient déserts de même que, dans le corridor conduisant au hall d'entrée, le bureau du surveillant. Dans le hall d'entrée, il rencontra le réceptionniste, un ancien militaire appelé Rocky, qui faisait penser à un boxeur à la retraite. Ils se serrèrent la main et en hommage aux origines québécoises de Rocky, il dit : « au revoir ».

Le soir suivant, alors qu'il conversait avec le gardien de piquet, il apprit que le nom du gardien blond était Sébastien et qu'il faisait de la compétition, plutôt à un bon niveau. La personne qui lui dit cela était un homme d'au moins quarante ans, peut-être cinquante, sûrement le plus vieux qu'il ait rencontré dans un lieu pourtant reconnu pour engager ses gardiens parmi les étudiants cherchant un travail à temps partiel.

Le gars avait un petit bidon qui convenait mal à son physique bien bâti et à sa belle apparence. Au cours de la conversation, il y fit allusion en le tapotant, disant qu'il ferait mieux d'être dans la piscine à nager plutôt qu'à marcher autour en regardant les autres le faire. Il continua en disant quelque chose à propos du fait qu'il était lui-même impliqué dans des compétitions et que l'heure qu'il pourrait prendre pour s'adonner à la natation, si personne ne surgissait ce

soir-là, serait pour lui à peine un échauffement.

Lorsqu'il fut questionné sur le fait de nager nu, il refusa lui aussi de l'assumer, par peur des réactions de la hiérarchie. En même temps, il suggéra que Hank — le directeur du service des sports — soit consulté, parce qu'après tout, peut-être qu'une telle chose était possible, peut-être en fin de soirée, juste avant de fermer en effet, comme le nageur l'avait suggéré.

Le soir suivant, quand il alla nager, le même type était là, mais Sébastien travaillait. Il était tôt, pas encore sept heures. Il pensa nager, utiliser le sauna, et puis revenir autour de neuf heures moins quart et demander à Sébastien s'il pouvait de nouveau nager nu.

Quand il ressortit de la piscine, le type plus âgé était assis avec Sébastien, et avait entamé avec lui une discussion animée — tout du moins du côté du type. Environ une heure plus tard, quand il revint, ils étaient encore ensemble et le gars plus âgé tenait le crachoir, alors que Sébastien ne faisait qu'écouter. Depuis l'embrasure de la porte menant aux douches, il pouvait les voir sans être vu. Et puis, après une minute environ, il abandonna et se retira doucement.

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Sylvain Thévoz.

DES ÂMES, DES HERBES

Dubravko Pušek

Né à Zagreb en 1956 et installé en Suisse italienne depuis quarante ans, Dubravko Pušek a traduit plusieurs poètes croates (notamment Šop, Tomasović, Dragojević) et fondé une maison d'édition (I Laghi di Plitvice) ainsi que la revue littéraire *Viola*. Il est l'auteur de nombreux ouvrages, dont *Effetto Raman* (Prix Schiller, 2002). Quatre de ses recueils (*Les stances des morts, Pierre de lèvres, Requiem pour Vukovar, Scotopies*) ont été traduits en français par Christian Viredaz dans la collection « Poche Poésie » des Éditions Empreintes (2004).

Depuis longtemps tu restes déconcerté devant la multitude des herbes : une feuille strictement ovale, chaque capitule à l'extrémité de la tige, des fleurs lancéolées et hermaphrodites, cinq pétales réunis dans une langue jaune, rousse sur la tranche extérieure.

Tout sera réordonné à partir du vert. Un vert étincelant qui se jettera dans leur cœur, la sève devenue rapide. Nous ne l'avons jamais compris. Mais on ne peut rien comprendre tant que le dernier soupir ne s'est pas étendu sur tout et que la marge ne s'est montrée. Nous sommes mortels, promis à notre silence, à la parole usée qui se cache partout. Et pourtant libres de dériver dans le vert, de nous approcher de l'image réalisable…

*****

Da tempo sei confuso davanti alla moltitudine di erbe : una foglia strettamente ovale, singoli capolini all'estremità dello stelo, fiori lingulati ed ermafroditi, cinque petali riuniti in una lingua gialla, rossiccia sul lato esterno.

Tutto sarà riordinato dal verde. Un verde sfavillante che precipiterà nel loro cuore, la linfa resa rapida. Non l'abbiamo mai capito. Ma non si può capire niente, finché il sospiro mortale si stende su tutto e finché il margine non s'è ancora svelato. Siamo mortali, promessi al nostro silenzio, alla parola consunta che si cela ovunque. Eppure liberi di svariare nel verde, di avvicinarci all'immagine realizzabile…

Traduit de l'italien par Pierre Lepori. La suite poétique « Des âmes, des herbes », ainsi que d'autres textes de Dubravko Pušek paraîtront dans la rubrique « Inédits » du quotidien *Le Courrier* — notre partenaire presse —, édition du 2 mai 2011, en collaboration avec le site www.culturactif.ch.

DENNIS COOPER : LA VÉRITÉ DANS LE BORDEL

par Antoine Bal

Dennis Cooper, né en 1953 à L.A., écrit la tourmente d'une jeunesse en déréliction, portrait en creux de la grisaille du monde. Des adolescents androgynes ou des *escorts* dopés jusqu'à l'os peuplent les romans de cet auteur culte, tout à la fois violents et empreints d'une tendresse profonde. Depuis *Closer*, en 1989, et jusqu'à *Un type immonde* en 2010, l'écrivain américain rend un hommage incisif à la confusion des sentiments.

Vos œuvres sont toujours peuplées d'adolescents en « recherche », souvent très isolés, aux prises avec un monde qui ne leur fait pas de cadeau. On vous présente comme l'icône d'une littérature « trash », sur fond de sexe, de drogue et de comportements extrêmes. Comment définiriez-vous votre travail et qu'est-ce qui provoque cet élan à écrire quasi systématiquement sur le même type de personnages ?

Je remarque que le sujet de l'adolescence ou d'une certaine jeunesse n'est pas pris très au sérieux. Je regrette que ce sur quoi j'écris soit souvent dépeint ou exprimé de manière si racoleuse, gratuitement choquante. Le matériel est manipulé. En ce sens, je n'aime pas le mot « trash » dans ce qu'il représente. Je n'envisage pas du tout mon travail de cette manière. Les adolescents sont considérés comme ces demi-créatures en transition, ni enfants ni adultes. Les gens les envisagent comme temporaires. Une sorte de bordel temporaire ! Or je pense plutôt que c'est un moment de grande perspicacité, de vérité, de liberté et d'audace, de croyance, même ! Alors j'essaie de prendre ce que sont, font ou subissent ces adolescents, et les questions qu'ils se posent aussi sérieusement qu'ils le vivent eux-mêmes. C'est une des raisons pour lesquelles je fais ça. Et puis, mes romans sont très influencés par L.A, par le fait d'être tout le temps dans la circulation, et de se sentir relativement isolé…

De manière très explicite, vos personnages sont débordés par ce qu'ils ressentent. En revanche, dans leurs relations comme dans leurs dialogues et conflits intérieurs, ils essaient constamment de définir ou de cerner ces sentiments non sans difficulté mais d'une manière extrêmement précise. Et la ponctuation et les rythmes de relayer cela. *Try* se termine ainsi : « Ziggy ressent tellement de trucs qu'il est genre… incapable de penser. Tic, tac, tic, tac. Rien à foutre du reste ».

Pour moi, la confusion est la vérité. Elle peut être effrayante. Certains n'ont sûrement pas la patience de la supporter. Alors ils ordonnent tout. D'une certaine manière, le lecteur en sait plus que le personnage et à la fois les personnages ont toujours beaucoup de choses cachées que le lecteur ne peut saisir. C'est très complexe et cette relation est vraiment déterminante dans ce que j'essaie de faire. C'est comme si je jouais constamment entre communication claire et communication confuse. Je suis obnu-

bilé par leurs pensées et leurs émotions, par leur monde intérieur. Mais pas en terme d'objectivation. Je ne suis pas intéressé par les causes. Il y a cette phrase dans *Try* où Ziggy dit : « Si tu m'aimais, tu ne me lécherais pas le cul pendant que je pleure ». C'est brut et terriblement simple en apparence. Mais c'est en fait une phrase très compliquée qui suggère toute la charge d'un enjeu puissant et grave implicitement. Et comme mes personnages disent souvent une chose tout en en signifiant une autre, la clé est juste là, entre les lignes.

Dans cette avalanche de sentiments, et derrière le fantasme de destruction de beaucoup de vos personnages, le désir persiste et vos personnages cherchent aussi un truc comme… l'amour ?

Bien sûr ! Presque toujours. Par des moyens un peu bizarres, c'est sûr, mais d'une manière ou d'une autre, évidemment qu'ils cherchent ça ! L'amour, ou bien se sentir importants, sentir qu'ils ont de la valeur. Dans *Défaits*, il ne s'agit que de ça. Le personnage principal ne peut pas s'identifier lui-même. Il ne se sent ni ceci, ni cela. Finalement, il pourrait être un peu n'importe quoi, et alors il tue sa mère juste pour être quelque chose. Il se dit que ça va le rendre important, peu importe ce que c'est, il est « cette personne qui a tué sa mère ». Mes personnages ont besoin de se sentir uniques, c'est certain.

Dans presque tous vos romans, vos personnages sont décrits comme étant très attirants. D'autre part le sexe y est central et essentiel. Mais il est traité sans concession. Un sexe plus cru, prostitué, parfois incestueux. Il est rarement très érotique…

Quand j'avais quinze ans j'écrivais déjà plein de trucs. J'étais particulièrement intéressé par le sexe. Je voulais écrire sur le sexe. Il faut dire que j'ai grandi à L.A. C'est un endroit très libéral, et comme je me suis toujours senti étranger au milieu gay, c'est plutôt par le milieu des *hustlers* que j'ai commencé à étudier comment le sexe fonctionnait. D'autre part, j'ai toujours été interpellé par cette espèce de traitement bizarre appliqué, au travers de l'admiration et de la projection, aux gens particulièrement attirants. Le rapport de ces garçons à la surface de la beauté et à ce qu'elle représente crée chez eux une incroyable confusion. Et quand tu baises, tout ça vole

en éclats et tu finis par les voir vraiment. Ils sont juste là, comme ça, dans toutes leurs imperfections. Je cherche délibérément à mener le lecteur au-delà de cette surface en contournant le pouvoir si accablant et puissant de l'érotisme. Dans mes livres, le sexe n'est généralement pas sexy ! Je joue parfois volontairement avec l'excitation du lecteur. Mais c'est pour une raison subversive. Par exemple dans *Frisk*, il y a ce personnage qui fait l'aveu de nombreux meurtres qu'il décrit précisément dans une lettre. Et c'est de la pornographie. Mais j'utilise cela comme un procédé dans le but d'exercer un pouvoir pervers, en tout cas déroutant sur le lecteur, pour le renvoyer à lui-même dans ce rapport limite entre meurtre et pornographie. C'est écrit comme si ça devait être sexy, tout est détaillé mais quand j'écris sur le sexe, vous l'aurez compris, je n'écrit pas sur le pénis.

Par contre le cul, précisément, est omniprésent dans presque tous vos romans. Il exerce une vraie fascination sur vous et vos personnages.

Les culs ont terriblement l'air d'être ce qu'ils sont et pourtant ils sont pleins de mystères, simples et complexes à la fois. D'abord, c'est une chose très fonctionnelle. C'est parfaitement conçu pour s'asseoir confortablement. C'est sur cette partie basique que repose tout le poids du corps. Cette dimension très fonctionnelle fait que ce n'est pas censé être très érotique. Et pourtant, c'est un magnifique travail d'architecture dans un certain sens, si c'est un beau cul, bien sûr ! Mais il y a un autre aspect intéressant du cul, par rapport à la façon dont le corps est construit. À moins qu'elle ne se torde et fasse son chemin on ne sait trop comment jusqu'à lui, une personne ne connaît pas vraiment son propre cul ! C'est comme s'il nous était caché, invisible, inaccessible. On se situe dans une zone du corps très privée que l'autre peut étudier, explorer et comprendre bien mieux que son propriétaire ne le pourra jamais. En ce sens, le cul appartient à l'autre. Mais surtout, je trouve que l'on peut y voir une sorte de second visage du corps. Pour un corps mâle, c'est concrètement l'unique autre entrée opposée à la bouche. Mais il n'y a pas d'yeux pour te regarder. Le cul est un visage qui ne te juge pas.

Non seulement dans *Salopes*, sous la forme de forums internet comme matrice de fantasmes, mais dans la plupart de vos livres, vous triturez

sans cesse une limite entre le désir, le sexe, et l'anéantissement de l'autre. Je pense à une citation de *Closer* que j'aime particulièrement et qui me semble très évocatrice à ce titre : « Ce jour là, il se trouvèrent côte à côte devant les urinoirs. John était tellement troublé qu'il n'arrivait pas à pisser. Même à quelques centimètres, David était de ces beaux garçons dont la peau a l'air en plastique ou en sucre. Ne prêtant aucune attention à John, il perdit ces précieuses secondes passées ensemble à raconter au mur que quelqu'un le suivait tout le temps. John n'essaya pas de l'interrompre. De toute façon il n'aurait pas su quoi dire. Il avait du mal à savoir s'il avait envie de dessiner David, de coucher avec lui, de le tabasser ou de tomber amoureux. » (p. 27). Là encore, vous cherchez volontairement à semer le trouble ?

C'est vrai que les personnages ne sont pas tout à fait sûrs de ce qu'ils veulent faire ! En fait, je reviens à des choses très primaires dans mes récits.
Je renvoie à ce qui nourrit le pouvoir attractif et à ses effets sur les personnages. Ils essaient constamment de saisir ce « quelque chose », de l'isoler pour comprendre ce qu'il veut dire. C'est pour ça que mes personnages deviennent des gosses si accablés. Le niveau d'objectivation qui les traverse élimine toute once de sentiment à l'égard de la disparition de l'autre et des conséquences qu'elle pourrait réellement entraîner. Et si on se met à penser le sexe de manière très complexe, un peu cinglée, un peu extrême comme le font mes personnages, toute cette violence — parfois très élémentaire — est un moyen de se rapprocher de ceux qui les attirent. Dans leur désir de reconnaissance, face à ce débordement confus de sentiments, ils cherchent à comprendre cet autre, en le dessinant, en le baisant, ou en en tombant amoureux. Mais ils pourraient tout aussi bien, pour que cet autre leur appartienne complète-ment, le tuer pour l'arracher à tous les autres. Cette toute-puissance en jeu devient en fait absolument logique dans la psychose de mes personnages. Ils veulent mourir ou tuer l'autre, que je les tue, ou que quelqu'un les tue, mais sans mourir réellement !

Je suis très frappé par votre accessibilité sur internet, via votre blog par exemple. Il me semble que c'est relativement rare pour un

écrivain. Dans cette autre réalité interactive toute proche, vous alimentez ce travail avec de vraies photos de jeunes mecs commentées, ce qui n'est pas sans rappeler *Salopes*. C'est drôle, tout à coup la réalité semble rattraper vos fictions…

Je publie chaque mois sur mon blog des photos de jeunes *escorts* et esclaves S/M tirés de sites existants. Je suis très intrigué par la façon dont ils choisissent de se représenter. Je suis fasciné par le dialogue qu'ils ont avec une personne imaginaire dont ils pensent qu'elle pourrait les « acheter » et leur décision de ce qui potentiellement les rendrait attirants pour les clients. Et je suis absolument effaré par certaines choses qu'ils expriment, tant elles sont étranges et tout sauf érotiques ! Ils se photographient en mecs super sexy et attirants et vont se labelliser non seulement de manière très sexuelle, mais paradoxalement aussi bien par des choses soit vraiment émouvantes, soit complètement confuses mais très investies. Ça peut aller de « j'ai une grosse queue et je vais bien te baiser » à des trucs comme « je ne devrais pas faire ça, je sais que Dieu me regarde… mais j'ai pas un rond ». Le mois dernier, il y a eu ce gosse qui avait l'air d'avoir quinze ans, un genre d'*emo*. Il portait un T-Shirt avec le mot « Animal » inscrit dessus. La description sous la photo disait un truc du genre : « J'ai tué mon chien aujourd'hui, et j'aurais voulu que ce soit moi. » Et puis, juste en dessous de ça, quelques jours plus tard quand il a mis à jour son profil, il avait tout à coup inscrit en lettre majuscules : « ARRETEZ DE ME DRAGUER !!! Ces contradictions me fascinent tellement, elles conduisent tout mon travail. Et ce n'est pas la peine de changer quoi que ce soit, ces textes bruts sont exceptionnels ! J'ai l'intention de faire un livre à partir de leurs profils. Sans photos, juste les textes. Je n'écrirais rien.

La version intégrale de cet entretien est disponible sur www.heterographe.com.

MARCELA IACUB : LOIS DE LA CHAIR

par Pierre Lepori

Juriste et chercheuse au CNRS, Marcela Iacub aborde dans son travail des questions essentielles qui ont trait à l'espace public, à la pudeur et à la liberté d'expression : à travers l'analyse circonstanciée de l'évolution des lois et des débats publics qu'elles suscitent — en touchant des cas limites tels que la prostitution, l'euthanasie, la pornographie et le droit des animaux —, elle nous invite à découvrir des procédés politiques et disciplinaires qui n'ont rien de « naturel ».

Vous êtes juriste de formation et vous avez montré à travers votre travail très pointu combien le droit est un « *véritable instrument de connaissance et un précieux outil de critique politique* », en vous concentrant tout particulièrement sur les domaines du corps. Pourquoi la question du corps est-elle centrale dans votre recherche ?

Si je dois aller vers l'origine intellectuelle lointaine de cet intérêt, il me revient une image de ma propre révolte adolescente, quand j'opposais à mes parents le droit à disposer de mon corps, ce qui me semble un droit élémentaire dans un régime démocratique. Dans ma thèse (non publiée), je me suis intéressée à l'interdiction du suicide sous l'Ancien-Régime : il était alors considéré un crime majeur, car se tuer était plus grave que de tuer autrui ; on en arrivait même à faire des procès aux cadavres et à déshériter toute la famille du suicidé. Pourquoi l'apparition de l'État comme phénomène institutionnel — à partir de la fin du XIII^e^ siècle — est-elle concomitante avec l'apparition du crime de suicide ? On disait que celui qui s'ôtait la vie enlevait un sujet au prince ! Au fond, c'est une question qui a structuré tout mon travail par la suite. Des reliquats de ces structures-là sont encore présents dans le monde qui a suivi la Révolution française : le devoir de mourir pour la patrie jadis ou les difficultés que l'on retrouve encore aujourd'hui à légaliser le suicide assisté, l'euthanasie. Le droit à la vie ressemble trop à un devoir de vivre non pas pour soi mais pour un Autre.

C'est pour cela que vous vous êtes attachée à la question *De la pornographie en Amérique*, votre livre paru en 2010 et sous-titré justement *La liberté d'expression à l'âge de la démocratie délibérative* ? Il est quand même paradoxal qu'au pays du « Premier amendement », la liberté de parole et de création souffre des exceptions dès qu'on s'approche du domaine du sexe…

Ce livre a une genèse tout à fait particulière : en 2007, la Cour européenne a confirmé la condamnation de l'écrivain français Mathieu Lindon, pour son roman *Le procès de Jean-Marie Le Pen*, pour les propos tenus par un personnage de fiction. Étant donné que l'auteur est un ami, j'ai suivi de près son procès et je n'arrivais pas à comprendre comment on pouvait considérer les propos d'un personnage de fiction comme étant diffamatoires. En étudiant la jurisprudence de la

Cour européenne, j'ai alors compris qu'en Europe l'expression artistique est plus suspecte, plus facilement l'objet de condamnations, que l'expression journalistique. Bizarrement, tout ce qui est dit d'une manière métaphorique est considéré plus grave que les discours directs. J'ai alors voulu confronter cette situation avec celle des États-Unis et j'ai été surprise : cette démocratie a réinventé la liberté d'expression sous la forme la plus radicale qui soit dans des théories élaborées par les juges de la Cour suprême depuis les années 1920. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1950 que la libéralisation commence à devenir effective. Pourtant, cette libéralisation triomphante a trouvé un véritable point d'arrêt avec le sexe. C'est pourquoi on peut dire que le sexe n'est pas une question démocratique comme une autre dans le débat public.

Vous avez publié des essais très pointus mais vous avez aussi confié vos préoccupations intellectuelles à une contre-figure naïve (Louise Tugènes dans *Qu'avez-vous fait de la libération sexuelle ?*) ou carrément abordé ces questions d'une manière romanesque (*Aimer tue*) ; dans *Une journée dans la vie de Lionel Jospin*, vous égratignez l'homme politique, tout en déclarant qu'il ne s'agit que de pure fiction. Pourquoi ces glissements de genre ?

Je ne suis pas du tout une romancière : je suis trop intellectuelle pour m'adonner vraiment à la littérature et j'ai du mal à travailler avec les émotions. Ces ouvrages à la limite des genres sont donc plutôt des expériences de pensée. Il s'agit de livres fort différents au regard de mes travaux universitaires, car ils sont le résultat d'une inspiration pure. Le personnage de *Qu'avez-vous fait de la libération sexuelle ?* s'est presque manifesté tout seul, comme une évidence, comme une voix qui m'habitait. Dans le cas de Lionel Jospin, j'étais impressionnée par certains traits de son caractère dont il n'est pas
le seul exemple, bien entendu. Et là encore, la voix que j'ai employée pour écrire ce livre m'est venue toute seule, comme dictée par quelqu'un d'autre. Dans mon dernier livre sur la viande, ce procédé est différent que dans les autres. C'est aussi le résultat d'une inspiration mais, pour la première fois, j'essaie de me servir d'un récit presque littéraire pour des explorations théoriques et philosophiques que je n'avais pas faites auparavant. Mon souhait est de chercher à faire penser à des questions très importantes et qui

concernent tout un chacun, notamment l'alimentation carnée, notre rapport aux animaux, à partir de procédés qui soient accessibles à un grand public. Ce n'est pas pour autant un livre de vulgarisation. Je ne tente pas de rendre accessibles des choses que je savais déjà. Je découvre des problèmes théoriques en même temps que je raconte ma propre histoire. Par ailleurs, c'est la première fois que je parle de moi dans un livre, que je suis l'objet de mes recherches, moi en tant que membre de l'espèce humaine et en tant que mangeuse de viande. Mais aussi en tant que sujet d'expériences vitales singulières et spécifiques.

À travers ces fictions, vous abordez certains des thèmes qu'on retrouve dans vos essais plus académiques : je pense par exemple à votre travail sur l'espace public (*Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique. XIX^e^-XXI^e^ siècles*), où vous démontrez avec finesse le passage d'une conception de la pudeur de type spatial (ce qu'on peu montrer-voir) à une conception plus psychologique (ce qui est sain ou pervers). L'espace public est-il un enjeu central pour vous ?

La démarcation entre privé et public relève de la distribution étatique des désirs et des plaisirs dans l'espace : c'est une manière de créer des zones de visibilité et de dissimulation. Ce n'est pas un critère moral que le droit met en scène, mais purement spatial. L'outrage public à la pudeur — institué par le Code pénal français de 1810 — était aussi la garantie d'un État qui n'intervenait pas sur la vie sexuelle du citoyen. L'État avait créé un mur, le mur de la pudeur, qui départageait donc deux mondes ayant des règles de visibilité de la sexualité entièrement différentes. Tout ce qui était sexuel n'était visible que dans le monde privé, celui qui n'était pas accessible au public. À partir du milieu du XIX^e^ siècle et, plus précisément, à partir des années 1970, la spatialisation de la sexualité a laissé la place à une psychologisation de plus en plus poussée. En même temps que les mœurs se libéralisaient, les frontières spatiales sont devenues des frontières mentales, ce qui a engendré un contrôle sur l'individu et ses pulsions. Comme un système de vases communicants au fur et à mesure que l'espace public se libéralisait, le privé subissait un contrôle étatique accru. J'aime beaucoup — même s'il s'agit d'une tendance très critiquée — la manière dont les gens s'emparent aujourd'hui de l'espace public pour parler de questions très personnelles.

La possibilité d'investir le personnel dans l'espace public est à mon sens une réponse de la population au fait que l'État se soit mis à surveiller de si près notre vie privée. C'est comme une manière de dire, ce n'est pas seulement l'État qui a droit à rendre publics les problèmes privés pour appliquer des sanctions. Nous qui sommes surveillés par lui, nous avons aussi le droit d'exprimer notre intimité dans l'espace public, de nous emparer de ce dernier pour en parler de la manière dont nous le souhaitons.

Vous avez beaucoup insisté, dans vos livres, sur l'idée de l'ordre symbolique, « *triste flammèche que quelques esprits en mal de grands mots ont pu sauver de l'extinction du joyeux incendie du structuralisme anthropologique et psychanalytique des années 1950 à 1970* », comme si un basculement puissant s'était opéré : d'une loi qui créait des cloisons, des limites et des divisions, on est passé à une loi « naturalisante », qui fantasme ses objets. La libération sexuelle n'a pas libéré la loi, elle l'a presque rendue esclave des a-priori culturels ?

La théorie de l'ordre symbolique est une construction idéologique très faible pour justifier le conservatisme : au lieu de dire que l'on fait des choix politiques de cette nature, on se borne à avancer que les enfants vont devenir fous sans telle ou telle éducation ou famille.
Les sociétés démocratiques ont désarmé peu à peu la société civile des moyens qu'elle aurait pu se donner pour s'organiser d'une manière riche et ouverte en la privant de son pouvoir d'imaginer. On aurait pu néanmoins espérer que les bouleversements des années 70 auraient pu amener à une société civile plus autonome de l'État, capable de réinventer les liens interpersonnels et familiaux par le moyen du contrat. La contractualisation de la vie privée, la possibilité que les gens inventent comme ils le souhaitent les rapports familiaux ou ceux de solidarité économique aurait favorisé l'émergence de sociétés plus libres et plurielles.
Je trouve dommage que le droit de contrat n'ait pas pu rentrer dans la sphère privée, pour nous laisser choisir de manière plus autonome le type de vie que nous entendons mener.

Votre nouvel ouvrage (*Confessions d'une mangeuse de viande*) traite une question que vous avez déjà évoquée auparavant (spécialement

dans les chroniques pour *Libération*), celle des droits des animaux. C'est encore une fois un livre assez personnel, qui relate votre histoire de « mangeuse de viande » convertie au végétarisme…

J'ai été fascinée par une histoire jurisprudentielle : celle d'un homme condamné pour avoir sodomisé son poney, même si l'animal en question n'avait pas souffert. Je trouvais tellement excessif ce jugement que je me suis intéressée à l'histoire de la protection des animaux. Je suis ensuite tombée sur un livre de Plutarque, intitulé *Manger la chair*. Ce texte m'a littéralement bouleversée et je suis devenue incapable de mettre un morceau de viande dans ma bouche. Moi qui suis Argentine et qui ai mangé des quantités immenses de viande, je me suis retrouvée à déconstruire ma propre histoire, mon éducation carnivore, les distinctions que j'ai apprises entre animalité et humanité, la supposée nécessité de manger de la viande. De fait, j'ai fait le récit de ma vie de mangeuse de viande depuis mon enfance. J'ai essayé de comprendre notre condition carnivore dans une démarche à la fois théorique et littéraire. C'est une sorte de roman fait de théories, un roman et un essai tout à la fois. Dans ce livre, j'ai cherché non seulement à réfléchir à la condition animale d'une manière très radicale d'un point de vue théorique, mais aussi au rapport que nous entretenons avec la vérité lorsque nous mangeons de la viande. Car pour pouvoir le faire, nous devons oublier toute une série d'étapes qui ont été nécessaires pour que ce steak soit dans notre assiette, et notamment notre propre responsabilité dans ce processus. Il faut une énorme mauvaise foi pour manger de la viande. Mais dans ce livre, je ne parle pas de celle des autres, mais de la mienne, de ma mauvaise foi à moi. Comment pourrais-je accuser quelqu'un de ce que j'ai fait pendant toute ma vie ?

Leni Riefenstahl

On a tout dit sur elle.
On a tout écrit sur elle.
On l'a piégée, humiliée et traînée dans la boue…

Le web est rempli de commentaires aussi dithyrambiques que franchement insultants.

Et tout le monde s'y exprime, de la ménagère bavaroise qui a vu Leni Riefenstahl une fois de ses propres yeux, à l'universitaire articulant sa thèse autour du cas Riefenstahl.

Car cette femme a traversé notre siècle. D'abord danseuse puis actrice, enfin réalisatrice de films de propagande pour le III^e^ Reich, elle a toujours été près des projecteurs, s'est toujours placée sous les feux de la rampe. Sa chute même est au solstice des actualités. Dès lors, tout le monde peut avoir son avis. Ses apparitions télévisées seront toujours un gage d'audience assurée, tant Leni Riefenstahl est au cœur de problématiques sociales de notre siècle et de son peuple. Éthique, collaboration, pouvoir, spectacle et aventure ; défis extrêmes, esthétisation et manipulation, culpabilité et désir de pureté.

Leni Riefenstahl : celle qui était ambitieuse, manipulatrice et opportuniste, qui aimait les hommes, le pouvoir et l'argent.

Comment mieux incarner le MAL qu'à travers le mensonge et les dissimulations de celle qui fut surnommée la cinéaste de Hitler ? Celle qui filma les Jeux olympiques de Berlin de 1936 en commençant par nous montrer une carte d'Europe marquée d'une croix gammée et concluant son film par un gros plan d'Hitler ? Celle encore qui eut pour seul discours celui de l'innocence et de l'absence de regret, puisque la réalité ne l'intéressait pas ?

L'art et la beauté, les dénis du sentiment de responsabilité.

Après une disgrâce interminable de quelques décennies suivant la chute du régime fasciste allemand, l'histoire se répète. Comme au temps de la nouvelle Allemagne voulue par les nazis, lorsqu'elle filmait le congrès du parti de Nuremberg de 1934 et réalisait *Le*

Triomphe de la Volonté, elle est à nouveau encensée...

Sainte femme qui connaît le secret de la différence.

Partie en Afrique, elle a su dompter le sauvage, le Noir qui vit nu et dont la culture est en train de disparaître... Elle y réalise plusieurs séries de photos qui donneront naissance à ses célèbres livres sur le peuple Nouba en 1973, puis 1976. Sainte femme qui, à 60 ans, a vu les dernières vérités d'un peuple et d'une culture qui se meurent, auto-illustrée au Soudan dans la préface de ses livres, comme « une matrone texane qui vainc l'avan-cée de l'âge… », ainsi que le souligne Susan Sontag dans son essai *Fascinating Fascism* (1974).

Leni orchestre sa renaissance, son rachat de la FAUTE.

Elle clôt ainsi, toujours selon Sontag, son triptyque de l'imagerie fasciste : Nuremberg et son « documentaire » sur le congrès du parti nazi, *Les Dieux du Stade – Olympia* de 1938 et maintenant les Noubas qui lui sont chers, où scarifications, combats rituels nous donnent à apprécier la perfection d'un monde non loin des thèmes développés dans ces deux précédents chapitres.

Cette «figure» faite femme incarne le pire et le meilleur de ce que nous avons vécu, ou de ce qu'est notre héritage. Une figure de notre passé puisque elle est morte le 8 septembre 2003 à Pöking, en Allemagne.

C'est donc bien le trouble de ce personnage aujourd'hui populaire, qui m'a intéressé. L'ambiguïté que suggère la seule évocation de son nom.

Leni Riefenstahl.

L'instrumentalisation de ce port altier, pour le meilleur et pour le pire.

À voir.

Ce *Triumph des Willens* qu'a été sa vie.

Mon travail sur l'image et la représentation choisit d'utiliser cette approche du commun, du supposément connu parce que surexploité. Aujourd'hui, fatigués des archétypes, ne sommes-nous pas devenus aveugles à l'image de l'autre ? Quelle position lui donnons-nous et dans quel système de représentation ?

Le portrait serait lessivé de son sens profond, de sa raison de témoignage individuel au profit d'une représentativité désincarnée et finalement déshumanisée.

Mon voyage en Afrique de janvier 2010 m'a permis de réaliser une série d'images que j'ai intituleé *Leni Riefenstahl, my Ethiopia*, à la recherche des dernières tribus éthiopiennes vivant de manière « primitive », à quelques centaines de kilomètres seulement des territoires noubas. Afin de moi aussi aller chercher la correspondance de ce qui est pour nous l'Image de l'Afrique à travers la caricature des projections de notre blanchitude.

Il existe sur le web presque autant de sites consacrés aux photos de vacances que ceux qui décrivent la vie de la cinéaste.

Leni Riefenstahl : my Ethiopia.

Parcourir le terrain des jours durant, afin de faire correspondre le stéréotype de l'homme tout nu, tout noir qui vit dans une case, idéa-

lement dans une savane brûlée par les rayons d'un soleil trop chaud, à une réalité pragmatique. Utiliser l'autoportrait afin d'inclure dans la lecture de nos images respectives celle de l'altérité qui nous redéfinit donc l'un par rapport à l'autre.

Une performance des confrontations.

À mon tour de me refaire une identité…
Celle du touriste explorateur qui s'expose au sauvage, qui n'a pas besoin de partager ou qui croit partager, mais qui va surtout à la recherche de ces images projetées.

Non pour les DÉCOUVRIR mais bien pour les RECONNAITRE.

Marcher aussi les yeux fermés sur une culture qui se meurt, sur des êtres que l'on pervertit d'un système qui n'est pas le leur et qui nous donne tous les pouvoirs. Le touriste aujourd'hui a ceci de commun avec Leni, qu'il écrase en prétendant ne pas le vouloir ou sans vouloir le voir, tout ce vers quoi son fantasme va le porter.

À la découverte d'une richesse aléatoire. Celle de faire correspondre une réalité objective avec nos préjugés, ce que nous croyons ou prétendons connaître.

Leni Riefenstahl.

N'y a t-il pas aussi, à l'opposé de cette vision moraliste manichéenne et éloignée de notre vision première émotionnelle, la mise en jeu de nos interculturalités respectives ?

Le postcolonialisme a depuis longtemps commencé à travailler. Nourries des considérations de Stuart Hall et de l'héritage des *Cultural Studies*, proches des remarques contemporaines de Maxime Cervulle sur la représentation et finalement aux frontières politiques des préoccupations de chercheurs comme Jacques Rancière et son *Spectateur Emancipé* (2008), mes rencontres éloignées puis mes images rendent compte de cette instrumentalisation de l'altérité. Une confrontation qui induit de fait une incompatibilité de nos cadres de compréhension respectifs, ce qui nous sépare, jusqu'à sa visibilité sur l'image.

L'authenticité des deux partis n'a somme toute d'ORIGINELLE que celle que nous décidons d'y PROJETER.

La représentation d'un leurre. Celui auquel nous aimerions tous croire et que malgré tout en société nous osons perpétuer.

Leni Riefenstahl.

Une multitude d'indices de lectures antinomiques qui, pris en compte, parlent à eux seuls. Non pas d'un sujet, non pas d'une bataille, ni de morale non plus. Sans doute un peu plus de la relativité de nos existences dans cette contemporanéité que nous partageons avec le spectateur et enfin de l'affirmation explicite de nos différences, pour une relecture de nos identités portraiturées.

Diego Sanchez, 2011

JEAN

LENI

LENI RIEFENSTAHL : MY ETHIOPIA

Diego Sanchez

Né en 1977 à Genève, Diego Sanchez est photographe autodidacte.

Depuis 2002, il développe ses projets de portraits conceptuels à travers le monde, allant rencontrer certains de ceux que notre société occidentale a réussi à classer comme « stéréotypés ».

Des images où l'autoportrait est instrumentalisé afin de redéfinir la lecture des identités présentées, non pour les opposer de manière radicale, mais davantage pour les positionner aux carrefours de problématiques plus larges ; qu'elles soient sociales, culturelles ou politiques.

Récemment, Diego Sanchez a exposé son projet « Buenos Aires / Bangkok » à la galerie TM projet de Genève ainsi qu'au Kunsthalle Palazzo de Liestal ; il travaille actuellement comme assistant de l'artiste suisse Sylvie Fleury.

CORPORALITÉ SPORTIVE ET NAZISME

par Gianni Haver

Au-delà de sa matérialité physique, le corps est un objet culturel ; à travers le temps, l'être humain a constamment adapté son enveloppe charnelle en la modifiant afin de la faire correspondre à des idéaux ou à des exigences, qui dépendent pour une large part du contexte socioculturel dans lequel il évolue. Professeur de sociologie de l'image et d'histoire sociale des médias à l'Université de Lausanne, Gianni Haver nous explique comment cette « construction » est devenue plus que discriminatoire lors de l'émergence du nazisme.

Au XIXe siècle se produit une série de bouleversements majeurs qui voient l'existence quotidienne des habitants des pays occidentaux se transformer rapidement, sous l'impulsion de l'industrialisation triomphante : urbanisation, mécanisation, réglementation des rythmes de travail. Dans ce contexte, de nouvelles conceptions gouvernées par le progrès et le positivisme scientifique font leur apparition : la vie moderne appelle un nouveau corps, plus rationnel, plus efficace, plus fort. L'activité physique en général, et le sport en particulier, apparaissent alors comme le moyen d'opérer cette régénération. S'inspirant des principes du pédagogue Johann Frederich Guts Muths (*Gymnastik für die Jugend*, 1793), Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852) pose alors les bases théoriques et pratiques de l'éducation physique contemporaine. Plus tard dans le siècle, ce véritable phénomène de société ne se traduit pas seulement par la pratique, mais donne lieu à une culture sportive qui, amplifiée par des médias également en plein essor, crée les conditions de nouvelles visions de la corporalité.

Paradoxalement, c'est dans l'Antiquité qu'on cherche alors les canons esthétiques qui vont servir à définir le profil de l'athlète moderne. La résurgence de l'olympisme témoigne d'ailleurs de ces préoccupations. Dans le prolongement des idéaux grecs, on aspire alors à la mise en place de spectacles de masse où les foules saluent la puissance rythmique d'hommes et de femmes animés par cette philosophie de la rénovation physique.

Mais cet engouement généralisé pour le renouveau des idéaux antiques ne constitue pas la seule source d'influence de la culture corporelle, qui découle pour une large part d'une vaste réaction à la civilisation industrielle. Dès le début du XXe siècle, ces idées anticapitalistes influencent de nombreux mouvements artistiques et courants de pensée en Europe centrale, qui critiquent de manière virulente les conséquences sociales du progrès technique et scientifique. Stigmatisant la transformation brutale des conditions de la vie quotidienne en milieu urbain, des mouvements de «réforme de

la vie» font leur apparition et opposent à cette conception pessimiste du monde moderne une vision libertaire et idéalisée de la nature. Ils se traduisent par des tendances d'orientations politiques (des ligues ouvrières aux groupes nationalistes) et de provenances sociales très variées, où se côtoient des mouvements de gymnastique, d'éducation physique et même de danse d'expression.

L'expérience de la guerre de 1914-1918 renforce l'attrait de la culture corporelle, encouragée dans une perspective de renaissance spirituelle et de régénération mystique de l'humanité après les horreurs du conflit mondial. Ce climat favorise aussi l'essor du mouvement naturiste. Témoignant de la popularité de ce nouveau mode de vie en plein air, de nombreux films centrés sur la corporalité sont tournés dans l'espace germanique. Ainsi, la grande firme allemande UFA sort en 1926 *Force et beauté* (*Wege Zur Kraft und Schönheit*), qui montre des athlètes dénudés et des rythmiciennes évoluant dans un décor aux résonances à la fois bucoliques et antiquisantes.

Mais l'après-guerre ne fait pas que susciter des espoirs aussi ludiques et naïfs. Elle provoque aussi l'exacerbation de conceptions patriotiques, en particulier dans l'Allemagne vaincue, où l'on cherche à faire retrouver au citoyen ses «vertus fondamentales» de force, de santé, de courage, de combativité, d'anti-intellectualisme et de jeunesse. Les idées nationalistes trouvent donc des points de convergence avec les traits essentiels de la culture corporelle. En témoigne notamment l'*Ausdrucksgymnastik* de Rudolph Bode. Sa méthode à mi-chemin entre danse et gymnastique met l'accent sur le principe d'une renaissance du corps organique libéré des entraves de la technique et en harmonie avec le rythme du cosmos. Mais elle repose également sur l'affirmation de la supériorité raciale du peuple germanique. Ce lien entre les courants de la culture corporelle et les mouvements de pensée réactionnaire apparaît aussi dans la revue *Die Sonne*, qui préconise la culture physique, le nudisme et la

médecine par les plantes. Le rythme fonctionne à l'époque comme un concept central, permettant d'articuler vision du monde et corporalité humaine.

Dans cette période d'entre-deux-guerres, les Jeux olympiques prennent une place non négligeable dans les préoccupations diplomatiques des grandes puissances. Les efforts de l'Allemagne de Weimar pour réintégrer les Jeux sont en ce sens très révélateurs. Mise en quarantaine dès 1918 pour sa responsabilité dans le premier conflit mondial, elle n'est pas acceptée aux Jeux de 1924 et 1928. Quatre ans plus tard, la participation aux Jeux de Los Angeles est perçue comme une occasion à ne pas manquer pour réintégrer le concert des nations, et mettre fin aux différents mouvements de boycott organisés contre elle. Dès leur arrivée au pouvoir, les nazis profitent de ces efforts de légitimation qui avaient porté le CIO à attribuer les Jeux de 1936 à l'Allemagne démocratique de la République de Weimar. Ce mariage entre sport et nazisme n'a au départ rien d'évident. L'idéologie corporelle des nazis considère en effet le corps humain en fonction de valeurs diverses : esthétiques, éthiques, sociales et biologiques. Trois secteurs sont donc mis en avant : l'éducation physique, l'hygiène de race et la plastique corporelle. Rejetant initialement l'idée de compétition et de record liée aux pratiques sportives, elle réalise au cours des années trente l'importance populaire et médiatique du phénomène, ainsi que l'occasion de réussir une formidable opération publicitaire à l'occasion des Jeux de Berlin. Dès lors, le régime mise sur la valorisation du sport et de l'olympisme. Il s'agit non seulement de montrer une Allemagne «forte», mais avant tout d'atténuer l'image négative de prises de positions plus belliqueuses.

Si les nazis assignent dans leur idéologie un rôle subalterne aux femmes, l'exercice physique est en revanche promu comme une nécessité pour celles que l'on considère comme les reproductrices de la race aryenne. Pour des motifs de propagande, l'Allemagne

nazie présente lors des Jeux de Berlin 1936 la plus forte délégation féminine, qui remporte un maximum de médailles. C'est aussi une femme qui est choisie pour réaliser le film officiel des Jeux de Berlin 1936. Appréciée par Hitler, Leni Riefenstahl a déjà tourné à sa demande des films de propagande sur les rassemblements annuels du parti nazi à Nuremberg (en particulier *Triumph des Willens*, 1934). *Olympia* (1938) prolonge le rôle d'apaisement joué par l'organisation des Jeux, où l'attention internationale sur la violence intérieure et les velléités expansionnistes du régime hitlérien est détournée par la mise en scène d'une rencontre pacifique entre les différents peuples accueillis par le puissant Reich.

Le référent antique est largement mis à contribution dans le prologue de *Fest der Völker*, la première partie d'*Olympia*. Leni Riefenstahl réalise par le montage la comparaison rêvée entre athlètes grecs et modernes. Dans un décor de ruines antiques, on passe en effet, par un fondu enchaîné, d'une statue de discobole à un corps réel, signalant ainsi la continuité de l'un à l'autre et la volonté d'offrir au geste idéal figé dans la pierre le mouvement qui lui manquait encore.

La sortie d'*Olympia* en 1938 donne lieu à une cérémonie imposante, où l'on convie les ambassadeurs d'une quarantaine de pays. Cette manifestation, et le succès remporté au plan international par le film, serviront encore à donner une image rassurante de l'Allemagne, un mois pourtant après l'annexion de l'Autriche par le Reich.

Le prologue de *Fest der Schönheit*, deuxième partie du film *Olympia*, est quant à lui imprégné d'aspirations liées à la *Körperkultur*, puisqu'il montre un groupe de jeunes hommes courant dans la forêt avant de se baigner dans un sauna, leur musculature soulignée par des éclairages fortement contrastés. Le film signale aussi que les idéaux utopistes et mystiques liés au mouvement de réforme de la vie sont désormais clairement mis au service d'une idéologie natio-

nale, renouant ainsi avec le sens des exercices d'éducation physique patriotiques prônés par Friedrich Ludwig Jahn un siècle auparavant. Non sans démagogie, Adolf Hitler l'affirme lui-même au lendemain des Olympiades de 1936 : «Nous voyons émerger autour de nous un nouveau corps. La lumière, l'air et le soleil nous offrent un nouvel idéal» (G. Krause, *Olympische Spiele*, 1936, cité par Laure Guilbert, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Editions Complexe, Bruxelles, 2000, p. 305).

La valorisation par les nazis d'un corps national, où les critères de beauté de la culture corporelle sont assimilés à ceux de l'homme germanique, conduit à des mesures de répression et d'élimination sociale des individus non conformes. Dès 1933, le sport est centralisé et les associations ouvrières et juives interdites. Si les sportifs ouvriers sont répartis dans les organisations contrôlées par le parti (pas plus que 20 % par association), les Juifs en sont pour leur part exclus. L'idéologie corporelle du nazisme est construite autour de notions racistes qui, mises en application, conduiront à la destruction systématique du corps de l'autre, du « déviant », du handicapé, du Juif, de l'homosexuel dans les camps d'extermination. Derrière la beauté de corps cherchant à atteindre une forme de perfection, ce régime cache l'humiliation d'autres corps, par la faim, la fatigue et les privations, leur assassinat méthodique dans les chambres à gaz et leur annihilation dans les fours crématoires.

Cet article repose sur les recherches menées avec Laurent Guido pour une exposition au Musée Olympique de Lausanne : voir *La Mise en scène du corps sportif : de la Belle Époque à l'âge des extrêmes*, Lausanne, CIO, 2002.

GERTRUDE STEIN ET ALICE TOKLAS

par Edward Burns

Il semble que Gertrude Stein soit à l'origine du premier usage écrit du mot *gay* au sens qu'on lui connaît aujourd'hui : le terme apparaît plus d'une centaine de fois dans le très court récit « Miss Furr and Miss Skeen » (1925). Mais Edward Burns, spécialiste de son œuvre et exécuteur testamentaire d'Alice Toklas, montre bien la façon fort ambiguë dont elle envisageait son image de lesbienne.

Comment définir *L'Autobiographie d'Alice B. Toklas*, que Gertrude Stein fait paraître en 1933 ? Est-ce une simple autobiographie déguisée de Gertrude Stein elle-même, où l'écrivaine confie la narration à celle qui partage sa vie depuis plus de vingt ans ? Serait-ce plutôt ce qu'on appelle aujourd'hui une autofiction — mais alors avec quelle part de fiction ? À la fin de l'ouvrage, l'autrice (Stein) apparaît comme personnage pour déclarer à la narratrice (Toklas) : « On dirait que vous n'allez jamais vous décider à écrire cette auto-biographie. Savez-vous ce que je vais faire ? Je vais l'écrire pour vous. Je vais l'écrire tout simplement comme Defoe écrivit l'autobio-graphie de Robinson Crusoé. » Mais Toklas n'est pas Robinson, elle a bel et bien existé. Il n'y a donc que le procédé de narration qui
soit fictif, et non la narratrice. Toutefois, cette distanciation narrative entraîne une transposition qui tire bien du côté de l'autofiction.

Ce jeu complexe a égaré bon nombre de critiques et de biographes, qui ont négligé la part de fictionnalisation du texte, et qui ont cru voir dans le *personnage* du récit la personne même de l'autrice. À la parution d'un premier extrait de l'*Autobiographie* dans l'*Atlantic Monthly*, en mai 1933, le jeune éditeur et marchand d'art Georges Maratier écrit à Stein : « Avec ce volume vous ne serez plus une légende mais une réalité ferme et puissante, enfin ce que vous êtes exactement. » Il se trompait. La légende Stein n'a fait que prendre de l'ampleur après la publication de l'ouvrage.

Quand elle rentre aux États-Unis, après un séjour de plus de trente ans en France, Stein déclare aux journalistes : « I am essentially a realist ». Le terme n'est pourtant pas à prendre au pied de la lettre : si le marchand d'art Daniel-Henry Kahnweiler a pu dire d'elle et de ses amis cubistes qu'ils pratiquaient un art réaliste, c'est dans le sens où ils proposaient une image *reconstruite* de la réalité. Ainsi en va-t-il aussi bien de ses écrits expérimentaux, qu'elle considérait comme son œuvre authentique, que de ses écrits plus « publics », comme l'*Autobiographie*. Les premiers n'étaient pas mimétiques, ils

ne la représentaient pas en tant qu'individu ; elle ne cherchait pas à les expliquer, elle ne donnait aucune clé au lecteur : ils étaient autosuffisants, pour elle. L'*Autobiographie*, de son côté, ne parle que très peu de ces écrits, de sa manière de travailler, et de ses douleurs lorsque les uns après les autres les éditeurs refusaient ses textes. De même, elle reste fort discrète sur ses amours lesbiennes.

Gertrude Stein a rejoint son frère Leo à Paris, à l'automne 1903, pour échapper aux derniers soubresauts de sa relation avec May Bookstaver, son ancienne condisciple à la Johns Hopkins University de Baltimore. Elle n'en parle pas dans l'*Autobiographie*, ne faisant qu'une allusion très indirecte au roman (posthume) dans lequel elle avait transposé sa passion très physique, *Q. E. D.* Elle met essentiellement en avant sa vie mondaine au 27 rue de Fleurus ; on l'y voit notamment discutant avec Picasso de la philosophie de William James (dont elle avait été l'élève à l'Université Harvard) et de l'esthétique de la peinture, ou se laissant emporter dans d'intenses débats. En réalité, durant ces premières années parisiennes, elle a dû lutter pour surmonter ses frustrations après l'échec de sa relation avec Bookstaver, et pour satisfaire sa recherche d'une sagesse personnelle. À partir de 1903, elle s'est efforcée de trouver sa voix d'écrivain en travaillant à son roman *The Making of Americans*. Mais en 1908, la situation devient encore plus douloureuse lorsque son frère Leo s'aperçoit de la tournure que prend ce roman après leur lecture commune de *Sexe et Caractère* d'Otto Weininger. L'anti-féministe (et antisémite) Weininger y défend notamment la thèse selon laquelle chaque être humain aurait des composantes masculines et féminines, les premières ayant valeur positive, les secondes négative. Sur cette base, Weininger élabore une classification des êtres humains dont Gertrude Stein s'inspire en tentant d'aller plus loin encore dans le sens d'une psychologie systématique des relations humaines. Ainsi distingue-t-elle, par exemple, du côté féminin, la prostituée, la « mère de tous », la « lady », la maîtresse, la servante, la sœur, la vieille fille, celle qui est authentiquement virile… Ou du côté

masculin, en vrac, l'homme du monde, l'Anglo-Saxon, le prostitué, l'adolescent, le fanatique, l'âme primitive… Leo s'insurgera très violemment contre cette taxinomie qu'il considère comme une « nouvelle téléologie ». La rupture, d'abord intellectuelle, entre le frère et la sœur, après des années d'échanges étroits, entraînera chez Gertrude le sentiment d'une grande solitude dans son travail de création.

Sa rencontre avec Alice Toklas lui permettra non seulement de surmonter cette rupture, mais même de la consommer totalement, Leo quittant leur domicile commun pour céder la place à Alice à l'automne 1910. L'intervention décisive d'Alice dans sa vie et son œuvre peut être lue dans *The Making of Americans* : « […] vous écrivez un livre et pendant que vous l'écrivez vous avez honte car tout le monde doit penser que vous êtes une imbécile ou une folle et pourtant vous l'écrivez et vous avez honte, vous savez que chacun va se moquer de vous ou avoir pitié et vous avez un étrange sentiment et vous n'êtes pas très convaincue et vous continuez à écrire. Et puis quelqu'un l'approuve, ce que vous aimez, ou faites ou fabriquez et désormais plus jamais vous ne pouvez avoir complètement ce sentiment d'avoir peur et honte que vous aviez alors quand vous étiez en train d'écrire ou d'aimer cette chose et que personne n'avait approuvé cette chose. »

Une approbation… Aussi importante, centrale, que soit l'apparition d'Alice, la nature amoureuse, sexuelle, de leur relation reste absente des écrits « publics » de Stein, qui se contente d'une description factuelle de leur première rencontre, dans l'*Autobiographie*, alors qu'Alice Toklas se la remémorera avec émotion dans *What Is Remembered*, ses mémoires parus en 1963. Il est vrai qu'Alice est célébrée dans les écrits « expérimentaux », et même parfois dans une langue érotiquement chargée. Mais ces textes restaient inaccessibles du vivant de Stein, ou étaient jugés trop obscurs pour retenir l'attention.

C'est en fait à travers deux œuvres de Picasso qu'on peut envisager la manière dont Stein et Toklas ont « annoncé » leur vie

commune. Gertrude et son frère avaient acheté ensemble plusieurs tableaux du peintre. En 1912, pour la première fois, elle en acquiert un seule : *La Table de l'architecte* (1912, New York, MoMA), ainsi nommé sans doute par Kahnweiler en raison de l'équerre qui se trouve en haut du tableau, avec au-dessous deux verres à liqueur et une bouteille de vieux marc ; sur la gauche, l'inscription « MA JOLIE », des portées de musique, une pipe, et sous la table la reproduction peinte d'une carte de visite portant les mots « MIS [sic] GERTRUDE STEIN ». Stein et Toklas étaient passées à l'atelier de Picasso en son absence, et Gertrude avait laissé sa carte cornée (ce qui signifiait, dans le code de l'époque, que la visite avait été faite et devait être rendue). Picasso avait alors introduit la carte dans le tableau auquel il était en train de travailler, mais sous forme peinte pour pouvoir conserver le coin corné en trompe-l'œil. En 1914, après le départ définitif de Leo en Italie, Stein et Toklas décidèrent de faire imprimer une carte de visite commune. Peut-être est-ce pour célébrer cette union que Picasso introduisit la carte en question, cette fois sous forme de collage, dans *Nature morte avec carte de visite* (1914, Yale University). Cette manière de dire les choses indirectement, dans une œuvre d'art (comme le faisait d'ailleurs la citation de la chanson « Ma Jolie » qui servait de référence cryptée à Eva, la nouvelle femme aimée de Picasso) ; le fait de ne pas se livrer à un aveu, une confession, mais de détacher de la réalité les mots et les objets pour accorder à l'œuvre sa pleine autonomie — ce procédé fondamentalement artistique, correspondait pleinement à l'esprit et à l'esthétique de Gertrude Stein.

Traduit et adapté de l'anglais (États-Unis) par Guy Poitry.

« IL VA VENIR, LA MADAME ? »

par Fernando Carvajal Sánchez

Récompensé du premier Prix suisse de la Médiation, ce récit met en lumière les préjugés et la violence à l'œuvre dans les rapports entre une transsexuelle et un groupe d'adolescents. Fernando Carvajal Sánchez, chercheur à l'Université de Genève (Faculté de Psychologie et des Sciences de l'éducation), nous place en témoins d'un dialogue renoué menant au-delà de la peur et du rejet.

Les critères hégémoniques des catégories homme et femme sont construits et cristallisés dans une toile de relations stéréotypées. À leur tour, ces critères vont renforcer les déterminismes qui, par ailleurs, sont des dispositifs de contrôle des corps et assurent la reproduction des rôles dominants. Autrement dit, il ne s'agit pas de propriétés biologiquement assignées ni d'anormalités physiques ou psychiques, mais de construction sociale des corps. Il est toujours très difficile pour une personne ne correspondant pas à l'idéal-type d'être acceptée.

Ce texte souhaite montrer comment l'acceptation de l'altérité peut être vécue. La médiation en question concernait une transsexuelle que j'appellerai Olga. Cette dame disait avoir été agressée et insultée par une bande d'adolescents d'environ treize ans que je nommerai Joël, Luc, Carl, Yan et Loïc, contre lesquels elle a porté plainte. Cette médiation a nécessité trois réunions successives. Lors de la première, les médiatrices ont reçu la partie plaignante. À la deuxième, elles se sont entretenues avec les cinq jeunes mis en cause. Si l'un d'eux seulement était accompagné par son père, les mères étaient présentes. En outre, Yan a une petite sœur infirme moteur cérébral (IMC) d'environ six ans, qui était présente elle aussi. La troisième et dernière séance a réuni les cinq jeunes, leurs mères, les pères de deux d'entre eux, ainsi qu'Olga, accompagnée de son avocate et de son médecin.

Lors des deux premières réunions, il a été établi que, suite aux insultes dont Olga affirmait avoir été victime de la part des adolescents, elle les a pourchassés avec l'intention, disait-elle, de discuter avec eux.

Le noyau central du conflit entre les parties a été énoncé par Carl qui, au tout début de la deuxième séance, a demandé :

« Il va venir, la madame ? »

D'emblée, cette question met en lumière le point central du litige entre la plaignante et les adolescents accompagnés de leurs parents : le statut, le genre de cette dame qui, à son tour, cherchait

dans la médiation une source potentielle de reconnaissance et d'acceptation de sa différence.

Les propos suivants, tenus lors de cette séance, illustrent bien la source du conflit.

Mère de Yan : « Les enfants ont peur de cette personne… Une fois, elle a dit à une fille, je me suis fait opérer pour avoir la même chose que ta mère ».

Mère de Carl : « C'est de sa faute à elle, bon à lui, enfin, à elle ou à lui, on ne sait pas ».

Mère de Joël : « Une personne comme ça, que ce soit un homme ou une femme, ne poursuit pas les enfants. On ne veut pas qu'elle traîne près des enfants. »

Le conflit se situe dans une dimension morale et concerne la normalité, l'acceptabilité sociale du changement de sexe. Les expressions faciales des mères traduisent leur désapprobation. Elles ne peuvent pas considérer Olga comme étant l'une d'entre elles, comme une femme. En contraste, lors de la première séance, Olga insistait :

« Je suis une femme comme les autres, je suis comme tout le monde. »

Et la mère de Yan de noter, pour clore la deuxième réunion : « On a tous quelque chose », et en regardant sa fille IMC elle a rajouté : « Moi aussi, quand je me balade avec ma fille, je ressens le regard des autres. Il faut prendre sur soi, il faut que cette dame prenne sur elle, ce n'est pas de la faute à nos enfants. »

Au début de la troisième séance de médiation, Olga affirme : « Je travaille dans l'administration. Je ne me prostitue pas, je suis une femme comme les autres, je promène ma chienne et je fais mes achats comme tout le monde. »

Olga tient des propos revendiquant sa normalité, elle poursuit :

« J'étais allée à la police pour porter plainte et ils m'ont dit qu'il fallait les identifier. Ils m'ont suggéré de les prendre en photo […]. Les enfants ont couru et ont continué à m'insulter, ça a duré un

mois, c'était atroce, j'ai fait une déprime. Je ne suis peut-être pas comme tout le monde, mais je ne suis pas d'accord de me faire insulter. »

Olga reconnaît son altérité, son discours est maintenant en tension avec les propos normalisateurs tenus quelques secondes auparavant. Olga sait, ressent, que le changement de genre reste encore peu commun et mal toléré. Si nous revenons au récit de la médiation, les parents sont véhéments et font directement des reproches à Olga :

« Pourquoi avez-vous porté plainte contre nos enfants, ce ne sont pas des délinquants. »

Le système pénal est profondément stigmatisant, le fait d'avoir été mis en cause est lourd à porter. Olga, restée assez calme jusqu'à ce moment, répond, excédée :

« Vous voulez quoi alors, que je leur donne une gifle ? »

Les médiatrices insistent auprès des parents pour qu'ils se calment. Les enfants soutiennent les médiatrices. Finalement, les parents cèdent aux appels à l'apaisement et finissent par donner la parole à leurs enfants.

Carl : « On ne vous insulte pas tous les matins. On ne savait pas que vous vouliez nous parler… »

Apparaît là une première reconnaissance implicite des accusations d'Olga de la part d'un des adolescents.

Loïc : « Il n'y a pas que nous, qui vous avons insultée. »

Un deuxième adolescent reconnaît les dénonciations d'Olga.

Provoquer et se faire courir après est « un jeu » pratiqué par les enfants dans toutes les cultures. Si le danger est réel, mais pas très grand, le jeu est d'autant plus excitant. Pour ces adolescents, l'interaction avec Olga obéit d'abord à son « étrangeté ». Elle ne fait pas partie des êtres qu'ils rencontrent habituellement. Ils entrent dans l'adolescence en affirmant leur genre d'appartenance à travers les initiations et les ambivalences propres à cette période. Du coup, ils perçoivent Olga comme un « traître ». C'est comme si elle les

mettait devant leurs interrogations, fréquemment inconscientes, concernant leur propre identité sexuelle. L'interaction avec Olga est évolutive. Elle a trahi, ils la provoquent ; elle réagit, ça les amuse. Il ne semble y avoir aucune malveillance délibérée chez ces jeunes. La réaction d'Olga relance l'interaction. Désormais, l'escalade devient inévitable. Les adolescents ne peuvent plus ne pas provoquer Olga : c'est trop divertissant ! Par ailleurs, l'insulter, se faire poursuivre, devient une activité fédératrice qui leur permet d'actualiser leurs valeurs et leurs postures de jeunes mâles.

Olga rétorque aux enfants :

« Vous m'insultez et vous partez en courant ! Pourquoi vous m'avez insultée, qu'est-ce que je vous ai fait ? Quel plaisir vous avez eu à m'insulter ? C'est parce que je suis différente ? À moi, ça m'a fait très mal. »

Carl : « Ce n'est pas dans la vie de tous les jours que l'on voit des personnes différentes comme vous. »

La racine du conflit est à nouveau pointée. D'abord, Olga reconnaît être « différente » ; ensuite, Carl souligne le caractère peu commun de sa différence.

Olga : « Ok, mais je n'insulte pas les personnes différentes, moi. Je ne sais pas, si je vois un handicapé dans sa chaise roulante qui ne peut même pas parler, je ne vais pas l'insulter ni me moquer de lui. Cette histoire m'a fait très mal. Je suis gentille, bon, je reconnais qu'avec vous j'ai été aussi un peu méchante… mais en général, je suis pour le dialogue, mais avec vous je n'arrivais pas, alors j'ai pris les photos et j'ai porté plainte… »

Yan : « Mais, madame, il faut comprendre qu'on est des ados. »

Olga : « J'ai été ado moi aussi. »

Loïc : « Oui, mais vous comprenez madame, on est des garçons ! »

Il y a ici un renversement crucial. Olga, qui est considérée par les jeunes comme étant « traître » à son genre, a été entendue.

Elle est maintenant reconnue en tant que femme. Il s'opère donc une deuxième reconnaissance d'Olga, mais à un autre niveau. Les premières reconnaissances touchaient au bien-fondé de sa plainte (la réalité des insultes) et *a fortiori* à sa qualité de victime. Maintenant, Loïc va plus loin et reconnaît son statut de femme. Loïc « avait oublié » qu'Olga aussi avait été un garçon. Il lui a dit d'une façon spontanée que, pour elle, avoir été adolescent ne pouvait pas avoir été la même chose que pour eux qui sont de « vrais » garçons. Justifiant son attitude provocante et insultante envers Olga par un statut d'adolescent masculin « trahi », il lui reconnaît indirectement le statut féminin qu'elle revendique. Cette autojustification du mâle a donc un effet bénéfique sur Olga pour sa réalité de dame qui n'habitait pas un corps de femme quand elle avait l'âge de ses agresseurs. Dans une autre situation, s'agissant d'une « femme de toujours », l'autojustification de Loïc affirmant « nous on est des garçons » aurait sûrement été mal reçue par les femmes présentes dans la salle. Loïc touche donc à une blessure identitaire profonde mais, en même temps, lui applique un baume apaisant qui désamorce le conflit. La discussion va continuer de se détendre à partir de la remarque de Loïc. Il rajoute :

« Madame, je voulais m'excuser si on vous a fait mal. »

Yan : « Moi aussi, excusez-moi madame. »

Olga est très émue, elle a les larmes aux yeux. Elle vient de se faire qualifier de « madame », et en plus, on lui présente des excuses. Yan se met visiblement à pleurer, mais avec gêne. Il baisse la tête et la recouvre de ses bras. La tension a été forte. On a évoqué le respect dû aux personnes différentes et on a donné l'exemple des handicapés, ce qui fait écho à la situation de la sœur de Yan.

Carl explique à Olga :

« Désolé, mais c'est votre aspect physique qui nous a fait peur. »

Olga, bonne joueuse, ou plus affirmée dans sa féminité maintenant, rétorque en souriant :

« Ah oui, c'est vrai que je suis assez carrée. »

Elle a donc pris cette remarque finale avec bonne humeur et décidé de l'attribuer à sa carrure plutôt qu'à son identité sexuelle. Comme si, pour elle, les apparences externes laissaient transparaître une ambiguïté qu'elle souhaite contenir.

À la fin de la dernière séance, les parents de Loïc se sont approchés d'Olga et ont conversé aimablement avec elle. Ils la considéraient avec une profonde humanité et la traitaient comme la dame qu'elle était, mais que d'autres avaient malheureusement toujours de la peine à reconnaître.

Olga, grâce à sa démarche, a cherché et obtenu deux types de reconnaissance. Non seulement elle a été reconnue en tant que victime d'insultes, mais encore et surtout comme femme. Une argumentation exclusivement intellectuelle aurait été insuffisante pour régler le conflit. C'est grâce aux discussions, aux sentiments et aux émotions exprimés par les uns et les autres que les adolescents, et *a fortiori* leurs parents, ont accueilli et finalement accepté le « changement d'état » d'Olga. De cette façon, Olga a acquis le respect de ses droits. De leur côté, les jeunes et leurs parents ont obtenu d'Olga qu'elle retire sa plainte. Dans un contexte d'inflation juridique où l'on fait davantage recours à la voie juridique pour rétablir les dénis de droit, l'utilisation d'une procédure alternative comme la médiation a permis de transformer une situation conflictuelle en expérience positive. Ainsi, la transaction opérée entre Olga et les adolescents a été également une transaction entre deux univers normatifs. Le droit au respect passait par l'acceptation morale du changement d'état d'Olga.

Rétro

Olivier Bouillère

/ Paris, P.O.L., 2008, 198 p.
/ par Fabrice Huggler

À la fin d'une soirée, arrosée comme souvent de whisky, Renutryl et Temesta, Olivier erre dans l'appartement tandis que son ami Alain s'est endormi. Ressentant le besoin de sortir, il se glisse sous les rideaux du salon et monte sur le balcon. La vue lui est familière, mais étrangement il ne la reconnaît plus tout à fait. Au lieu du vide, il y a maintenant un sol et Olivier franchit soudain la rambarde. « Le sol résiste. Mais à son contact c'est moi qui vacille comme un reflet sur une eau qu'on touche. Je descends à travers une pellicule horizontale. Mes jambes battent en dessous pendant que le buste est encore retenu un instant. Puis je passe. […] Je disparais dans le temps. J'espère que je vais m'arrêter. J'espère que je ne vais pas dépasser le moment de ma naissance. » Une date annonce alors la deuxième et principale partie de *Rétro*, une date antérieure à celle qui ouvre ce roman (1998) et dont les deux derniers chiffres, eux-mêmes, vacillent : « 19*78* ». Olivier se retrouve dans son corps d'enfant, tout en conservant son cerveau d'adulte, et va parcourir une nouvelle fois cette vie qu'il croyait à jamais perdue.

Du haut de ses dix ans, il porte un regard profond sur les gens qui l'entourent, dressant un tableau de famille aux saveurs proustiennes, et retrouve les quartiers de Paris qui ont marqué son enfance, la gare d'Orsay et ses horloges cassées, le musée Guimet noir de pollution. Mais ce parcours va peu à peu basculer dans une réalité aux contours troublants. Il va connaître un inhabituel éveil sexuel — frottant son corps pré-pubère à une mêlée d'hommes dans un lieu de drague, ou acceptant de la part d'un inconnu de l'alcool, une cigarette et un doigt enrobé de salive (alors qu'il assiste, déguisé en femme, à un concert d'Amanda Lear au Palace) — et va finalement être impliqué dans une bien énigmatique affaire de mœurs. Certaines scènes, mêlant violence et volupté, sont presque insoutenables et l'on chavire très loin avec ce personnage désaccordé, mais ce roman, plein de beauté et d'humanité, nous apporte, dans sa troisième partie, un certain apaisement : « Je vais apparaître. Finalement c'est une question d'attitude. À un moment il faut accepter de revêtir une certaine forme d'existence. »
Lorsqu'on songe au retour en force d'une certaine morale ambiante, on se réjouit qu'une maison d'édition publie aujourd'hui un livre qui aborde de façon si déroutante des questions liées à l'enfance.

Provincetown Playhouse

Normand Chaurette

/ Montréal, Leméac, 1981, 123 p.
/ par Guy Poitry

Provincetown : c'est, au bout de la presqu'île de Cape Cod, Massachusetts, un petit port de pêcheurs devenu l'un des hauts lieux du tourisme homosexuel. Mais c'est aussi là que le dramaturge Eugene O'Neill créa ses premiers « drames de la mer », de 1916 à 1919. Et le Québécois Normand Chaurette joue avec cette double référence. Le 19 juillet 1919, jour de ses dix-neuf ans, « Charles Charles » décide de monter l'unique représentation de la pièce qu'il a écrite et qui doit célébrer « le sacrifice de la beauté ». Trois ans plus tôt, avec son amant Winslow, il a participé à la création de *Bound East for Cardiff*, la toute première pièce d'O'Neill. Cette fois, ils voleront de leurs propres ailes, et bien plus haut. Mais comme le reconnaît Charles Charles, « le théâtre est devenu de moins en moins accessible » ; et Chaurette prend plaisir à complexifier les choses. L'action se déroule en fait dix-neuf ans plus tard, dans la tête de Charles Charles, qui se trouve dans un asile psychiatrique de Chicago. Il faut dire que l'immolation de la beauté sur laquelle devait se terminer sa pièce prévoyait la mise à mort d'un enfant enfermé dans un sac ; fictivement, comme toujours au théâtre, le sac ne contenant que de la ouate et du sang de cochon. Mais quand on ouvre le sac après les dix-neuf coups de couteau assénés par Winslow et son partenaire Alvan, c'est bien un enfant que l'on découvre poignardé. Winslow et Alvan seront pendus ; Charles Charles échappe à la condamnation en
se faisant passer pour fou. Il l'est peut-être réellement. Mais Chaurette se joue des frontières entre illusion théâtrale et réalité. Le public français et romand a pu voir de lui *Les Reines* (au répertoire de la Comédie française), *Le Passage de l'Indiana* ou
Le Petit Köchel. Dans toutes ses pièces, le sujet n'est jamais que le théâtre et les multiples ressources qu'il offre, les pièges qu'il tend. Les détails de l'intrigue ne font que donner chair à cette réflexion, et la chair prend ici la forme de trois beaux adolescents qui se désirent mutuellement, jusqu'à ce que l'un d'eux décide d'aller au-delà d'une simple allégorie et de sacrifier leur propre beauté par le meurtre de l'enfant, qui entraîne aussi la mise à mort de leur enfance. Un théâtre à voir, donc, pour jouir pleinement de cette jeunesse offerte, et du caractère cérémoniel de la pièce. Mais un théâtre à lire, aussi : tout se *rejoue* dans la tête du personnage dont le nom même est comme un bégaiement ; un théâtre foncièrement *intellectuel*, qui appelle la *relecture*, si l'on veut tout bien

Le Dossier 51

Michel Deville

/ 1978, 105 min. / DVD Gaumont Vidéo, 2009
/ par Pierre Lepori

En 1969, Gilles Perrault signe aux éditions Fayard un *Dossier 51* qui n'est rien d'autre que ce qu'il désigne : le dossier établi par les services de renseignements afin de piéger un diplomate français désigné par le chiffre 51. Fouinant dans son passé et dans sa vie privée, des agents empêtrés dans de minables batailles de pouvoir arrivent à dénicher le secret de ses secrets, celui-là même que l'enquêté ignore : son homosexualité latente et sa bâtardise. Ces découvertes le feront exploser psychiquement dans un final abrupt et sinistre. Adapter à l'écran un roman qui se refuse à toute narration classique et détourne les codes du polar en vogue alors chez les tenants du Nouveau Roman était une vraie gageure. Si *Le Dossier 51* intéressa plusieurs cinéastes de l'époque — on parle même de Godard —, seul Michel Deville s'y aventura, dans un long-métrage homonyme d'une rare finesse et d'une grande intelligence filmique. Comme dans un puzzle, le scénario repose sur un savant jeu de photos, de captations, d'enregistrements et de voix off, où l'influence de la Nouvelle Vague est évidente ; on pense à *Alphaville* de Godard ou à *La Jetée* de Chris Marker. Mais paradoxalement, dans un film qui laisse le personnage principal en creux dans le récit (nous ne l'apercevrons qu'à peine), la réussite de cette adaptation très fidèle tient aux comédiens : les flics en voix off — la caméra subjective rend leur présence à la fois ridicule et inquiétante — et les témoins interrogés. Françoise Marthouret se révèle magnifique dans le rôle de la mère de 51 ; de même Anna Prucnal, comédienne au visage asymétrique et à l'accent polonais qui interprète un amour de jeunesse — androgyne et engagé — de notre diplomate. C'est surtout la présence de l'immense Roger Planchon qui entraîne le film vers une réussite troublante : dans le rôle d'un psychiatre terriblement morbide, le bien-nommé Esculape, il démontre les penchants secrets de notre antihéros avec un panache qui fait vite oublier les procédés lourdement psychologisants — symboles phalliques à la sauce Œdipe — rendant presque gênante la conclusion du livre de Perrault. Le film reçut à juste titre le prestigieux Prix Méliès de la critique (on oublie trop souvent que Michel Deville eut par trois fois l'honneur de cette récompense, à côté des plus grands cinéastes français).

Où on va papa ?

Jean-Louis Fournier

/ Paris, Stock, 2008, 156 p.
/ par Gonzague Bochud

Dans ce petit livre, Jean-Louis Fournier présente un témoignage sur ses deux fils handicapés, Mathieu et Thomas. Il exprime sa culpabilité et la difficulté pour un père d'accepter, de supporter leur état, sa responsabilité de géniteur. Pourquoi écrire ce livre ? « Peut-être pour dire mes remords. Je n'ai pas été un très bon père. Souvent, je ne les supportais pas. Avec eux, il fallait une patience d'ange, et je ne suis pas un ange. » L'auteur regrette de ne pas pouvoir communiquer avec ses enfants comme chaque parent le fait, de ne pas pouvoir échanger et discuter avec eux sur les arts, la vie de tous les jours, leurs études et leurs projets. « Quand vous étiez petits, j'ai eu quelquefois la tentation, à Noël, de vous offrir un livre, un *Tintin* par exemple. On aurait pu en parler ensemble après. […] Je ne l'ai jamais fait. Ce n'était pas la peine, vous ne saviez pas lire. Vous ne saurez jamais lire. Jusqu'à la fin, vos cadeaux de Noël seront des cubes ou des petites voitures… » Pour surmonter le sentiment d'impuissance paternelle, reste la distance de l'humour, de l'ironie, comme lorsqu'il se félicite de n'avoir pas eu à se soucier de leur avenir professionnel, pour eux qui ont si peu d'avenir devant eux. Il parle sans pudeur des états d'âme qui l'ont souvent traversé : désespoir, révolte, honte, regret, épuisement et parfois l'envie de mettre fin au calvaire de ses enfants. Il évoque également le comportement parfois étrange des gens face à cette révélation. « ‹ Et tes garçons ? › […] Le repas était terminé, tout le monde avait parlé de son actualité, il fallait réactiver l'ambiance. […] ‹ Saviez-vous que Jean-Louis a deux enfants handicapés ? › L'information fut suivie d'un grand silence, puis d'une étrange rumeur faite de compassion, d'étonnement et de curiosité venant de ceux qui ne savaient pas. » Mais ce qui domine dans ce livre, c'est la tendresse, l'amour qu'il voue à ses enfants ; et une parfaite franchise.

La Comédie de Dieu

João César Monteiro

/ 1995, 163 min. / DVD Grupo de Estudos et Realizaçoes, 2010 / par Elena Jurissevich

Grand Prix du Jury au Festival de Venise en 1995, *A Comédia de Deus* est le second long-métrage d'une trilogie portugaise qui met en scène son réalisateur, João César Monteiro, sous les traits de Jean de Dieu, un hédoniste manipulateur déguisé en perfectionniste. Ce dernier est bien plus qu'un glacier quinquagénaire maniaque de l'hygiène de ses vendeuses : un véritable prêtre officiant au Paradis de la Glace, l'inventeur de l'inimitable parfum Paradis, à la recherche obsessionnelle des jeunes vestales qui participeront bon gré mal gré aux ablutions indispensables pour produire sa glace fétiche, aux senteurs de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet. L'intrigue se joue entre la boutique imprégnée d'eau de javel où Jean de Dieu sélectionne ses prochaines initiées et son appartement sur les hauteurs de Lisbonne où il feuillette sa collection de poils pubiens féminins. Le film bouleverse la morale bien-pensante et l'interroge sur ses principes de bienséance. Il choque et séduit par ses longs plans-séquences qui accentuent la présentation de l'intérieur, et sans jugement, du prota-goniste.

Conscient de l'influence qu'il exerce sur ses employées, Jean ne peut se retenir de les pervertir et de les sodomiser par surprise. Il est entretenu dans l'illusion de voltiger au-dessus de
la morale judéo-chrétienne et de la mort elle-même par des sources célèbres comme le pédophile et tueur en série médiéval Gilles de Rais, et naturellement par son nom de famille, de Dieu, qui lui assure toute-puissance et immortalité. Le spectateur est invité à prendre plaisir, à entrer dans le dépassement de valeurs du personnage, à jouir avec lui de matières premières telles que le lait, les œufs et la peau virginale. Il se réveille alors brutalement quand la chute du film ôte à Jean toute splendeur et l'expose déplumé et piteux aux quatre vents de son appartement comme les hordes de pigeons qui l'ont occupé.

Domodossola. Le suicide de Jean Genet

Gilles Sebhan

/ Paris, Denoël, 2010, 125 p.
/ par Sylvain Thévoz

« À Domodossola, en Italie, au printemps 67, Jean Genet a tenté de se suicider dans une chambre d'hôtel ». Ainsi s'ouvre le livre de Gilles Sebhan. Ce qui aurait pu adopter la forme d'une hagiographie prend pourtant un autre aiguillage et devient la source d'un dialogue. Sebhan, en ferraillant, le noue à sa propre histoire : « le 12 février 2007, mon jeune amant a été arrêté sans papiers et enfermé dans un bateau-prison des Pays-Bas ». L'événement du suicide de Genet n'est pourtant pas un prétexte, mais un fait qui renvoie à l'auto-élimination en 1964 d'Abdallah, jeune acrobate pour qui Genet avait écrit *Le Funambule*. Ce suicide ébranlera l'ancien taulard, au point qu'il annoncera à ses proches vouloir renoncer à la littérature. Cette relation à la vie à la mort entre Genet et Abdallah offre à Sebhan la possibilité d'interroger la nature de son obsession pour son amant Majed. Il y a là trop de correspondances pour ne pas commencer à écrire ! Les voies s'entremêlent, celles menant aux frontières, à l'amour, au désir, mais aussi aux arrêts carcéraux. Genet mort à l'écriture retrouvait Abdallah à Amsterdam comme Sebhan y rencontre Majed survivant. Déclinaisons tendres d'un récit amoureux que vrille une langue finement torsadée puis polie jusqu'à faire miroir. Est-ce la mort, l'amour, la destination finale de ce roman ? Sebhan suit Genet qui le précède et le retrouve en accueillant Majed, double d'Abdallah, qui le dépasse. On se dit alors que tout cela va mal finir. « On n'est pas écrivain sans qu'un crime s'en soit mêlé ». Quatre cœurs pour deux amours, deux morts déjà. Ce livre a un parfum de morgue et d'amour printanier. Trois ans après son suicide raté de Domodossola, Genet s'écriait en 1970 dans un meeting des Black Panthers à l'annonce d'une alerte à la bombe : « Maintenant il est entendu que nous avons sauté. Nous sommes morts. Nous sommes donc maintenant par-delà la mort ». Sebhan a pris le parti d'écrire dans le par-delà de la mort en partant de la fin et la faisant débuter dans l'amour de son amant. On peut chercher les correspondances, on peut les prendre comme données. Et si tout le travail d'écriture était de faire briller ces collusions clandestines et de les actualiser dans un lieu où temps et espace seraient enfin réconciliés en même temps que dissous ?

Gemma Bovery

Posy Simmonds

/ New York, Pantheon Books, 1999, 106 p.
/ Traduction française à paraître fin 2011
/ Jelena Ristic

Gemma Bovery, œuvre multiple tant dans sa description sans faille de la bourgeoisie anglaise émigrée que dans sa savante orchestration des références littéraires, précède *Tamara Drewe* (2007), le dernier roman illustré de Posy Simmonds, dessinatrice de presse et illustratrice de livres pour enfants. L'insistance de l'autrice sur les rapports sociaux et émotionnels de ses personnages, déjà présente dans *Gemma Bovery*, a valu à *Tamara Drewe* d'être portée à l'écran sous la direction du cultissime Stephen Frears. Si *Tamara Drewe* est inspiré par un classique de la littérature du XIX[e] siècle, *Far From the Madding Crowd* de Thomas Hardy, l'héroïne de *Gemma Bovery* quant à elle n'est pas sans rappeler celle de Flaubert. « Normandy. The Present Day. » Ainsi s'ouvre le roman graphique, pastiche savant du roman français, alternant texte et images en noir et blanc d'une grande finesse. En usant de sa plume sans gêne, Simmonds met en scène et dissèque la tragédie quotidienne de la classe moyenne de cette « race » peu appréciée en francophonie — les Expats. La Bovery de Simmonds est une Anglaise qui se marie à Charlie, un homme dont elle n'est pas vraiment amoureuse et avec qui elle finit par émigrer en France où les attend leur petite ferme au charme rural dans un petit village de Normandie tout aussi rustique, afin de fuir le stress et la grisaille de la métropole londonienne. C'est à partir de là que l'ennui et les regrets s'installent : « Je l'imagine allongée là, comptant ses erreurs. Trois mauvais choix : mauvais mari, mauvaise maison, mauvais endroit. […] Elle serait morte d'ennui au fin fond de la Normandie, de même que le bébé, quand il aurait grandi. » Le narrateur principal n'est de loin pas une voix désincarnée, mais Raymond Joubert, le boulanger du coin, une sorte de gauchiste érudit et amoureux de la campagne. Obsédé par Gemma de son vivant, il parvient à dérober les journaux intimes de la morte pour élucider sa brutale disparition. Car, oui, Gemma s'est suicidée et le bovarysme est bien vivant !

COMITÉ DE RÉDACTION

Pierre Lepori (directeur), écrivain/traducteur et journaliste radiophonique, historien du théâtre.
Elena Jurissevich (rédactrice responsable), licenciée en Théologie à l'Université de Lausanne et ès Lettres à Genève, enseignante d'italien et poète.
Gonzague Bochud (secrétaire de rédaction), économiste d'entreprise ES, La Poste Suisse à Berne.
Fabrice Huggler, metteur en scène et cofondateur de la galerie Ex-Machina.
Guy Poitry, enseignant de littérature française moderne aux Universités de Genève et de Berne, écrivain.
Jelena Ristic, doctorante en littérature française et études genre à l'Université de Lausanne.
Sylvain Thévoz, poète, ethnologue et théologien.

OMBUDSMAN

Francesco Biamonte, francesco.biamonte@freesurf.ch

WEBMASTER

Fabrice Huggler

COMITÉ DE SOUTIEN

Alexandre Barrelet, Marie Caffari, Danielle Chaperon, Stéphanie Cudré-Mauroux, Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Bernard Lescaze, Daniel Maggetti, Jérôme Meizoz, Michèle Pralong, Fabio Pusterla, Jean Richard (éditeur), Silvia Ricci Lempen (présidente de l'Association Hétérographe), Anne-Catherine Sutermeister, † François Wasserfallen

CONCEPTION ET RÉALISATION GRAPHIQUE

Isabelle Guillaume, isabelleguillaume@mac.com

CORRECTION

Anne-Lise Delacrétaz, Chapitre Premier

PARTENAIRE PRESSE

Le Courrier, www.lecourrier.ch

LA REVUE *HÉTÉROGRAPHE* EST PUBLIÉE GRÂCE AU SOUTIEN DE

Loterie Romande prohelvetia MIGROS pour-cent culturel

Ville de Genève – Département de la cohésion sociale, de la jeunesse et des sports
AdS – Autrices et Auteurs de Suisse
Fondation Oertli – Zürich
Fondation Jan Michalski
Fondation Pittet – Société Académique Vaudoise

ABONNEMENT ANNUEL (2 NUMÉROS)
CHF 40.– (Suisse)
CHF 55.– € 37.– (Étranger)
abonnement@heterographe.com

L'abonnement comprend l'envoi et les frais de port des deux numéros annuels, ainsi que l'adhésion à l'Association (vous soutenez ainsi le projet Hétérographe et vous pouvez participer à l'assemblée générale annuelle).

CONTACT
www.heterographe.com

Hétérographe
Revue des homolittératures ou pas :
Avenue Montagibert 10
1005 Lausanne, Suisse
Téléphone : +41 (0)21 323 03 67
info@heterographe.com

Vous pouvez joindre un membre de la rédaction par courriel avec son prénom suivi de @heterographe.com

ADMINISTRATION
Association Hétérographe
Revue des homolittératures ou pas :
Case postale 231
1705 Fribourg, Suisse
Téléphone : +41 (0)78 659 87 81
admin@heterographe.com

ÉDITEUR ET DIFFUSEUR
Éditions d'en bas
Rue des Côtes-de-Montbenon 30
1003 Lausanne
Téléphone : +41 (0)21 323 39 18
enbas@bluewin.ch
www.enbas.ch

ISSN : 1662-3150
ISBN : 978-2-8290-0405-6

Prix CHF 15.– / € 10.–
ISBN : 978-2-8290-0405-6

ÉDITIONS D'EN BAS